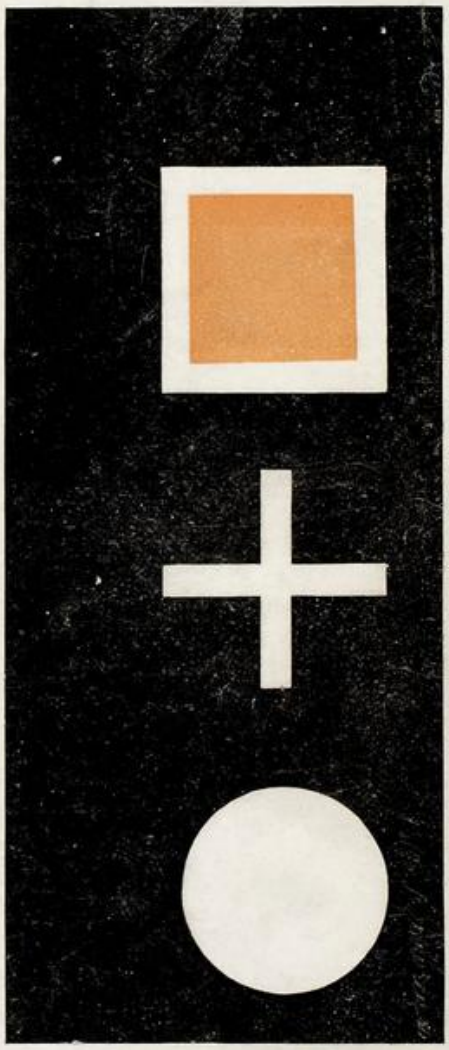


KASIMIR MALEWITSCH

DIE GEGENSTANDSLOSE WELT

BAUHAUSBÜCHER 11

AL

BAUHAUSBÜCHER
11

SCHRIFTLEITUNG:
WALTER GROPIUS
L. MOHOLY-NAGY

KASIMIR MALEWITSCH

DIE GEGENSTANDSLOSE WELT

RLPF
731
Non communicable

KASIMIR MALEWITSCH

DIE GEGENSTANDSLOSE WELT

ALBERT LANGEN VERLAG / MÜNCHEN

CENTRE BEAUBOURG
Documentation Arts Plastiques
RL
239

DIE ÜBERSETZUNG BESORGTE A. VON RIESEN

ALLE RECHTE, AUCH DAS DER REPRODUKTION VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1927 BY ALBERT LANGEN VERLAG MÜNCHEN
DRUCK: HESSE & BECKER, LEIPZIG
KLISCHEES: C. DÜNNHAUPT & CO., DESSAU
TYPOGRAFIE, EINBAND, UMSCHLAG: MOHOLY-NAGY

INHALT

I. TEIL **Seite**

Einführung in die Theorie des additionalen Elementes der Malerei **8-63**

II. TEIL

Suprematismus **64-100**

VORWORT

Wir freuen uns, das vorliegende Werk des bedeutenden russischen Malers Malewitsch in der Reihe der Bauhausbücher veröffentlichen zu können, obwohl es in grundsätzlichen Fragen von unserem Standpunkt abweicht. Es beleuchtet jedoch die moderne russische Malerei, die Kunst- und Lebensauffassung ihrer Träger von einer neuen, uns bisher unbekannten Seite.

Dessau, November 1927

Die Schriftleitung

I. TEIL

EINFÜHRUNG IN DIE THEORIE DES ADDITIONALEN ELEMENTES DER MALEREI

Die gestaltende Bewegung gelangt durch Linien, Flächen und Körper zum Ausdruck und bildet statische oder dynamische Formen verschiedenster Art, die nun wiederum in bezug auf Färbung, Farbenschattierung, Struktur, Faktur, Konstruktion und System verschieden ausfallen.
Grundsätzlich lassen sich vor allem zwei Gestaltungsarten unterscheiden: die eine steht im Dienste des sogenannten praktischen Lebens und behandelt konkrete Erscheinungen (unter Beteiligung des Bewußtseins) — die andere steht außerhalb jeder „praktischen Zweckmäßigkeit" und behandelt abstrakte Erscheinungen (unter Beteiligung des Unter- oder Überbewußtseins).
Das konkrete Element finden wir in den Wissenschaften und in der Religion, das abstrakte — in der Kunst.
Somit hat die Kunst ihren bestimmten Platz in der allgemeinen Ordnung der Erscheinungen und kann zum Gegenstande einer wissenschaftlichen Untersuchung werden.
Dies veranlaßt mich, die Einzelerscheinungen der Kunst und ihrer Ausdrucksmethoden einer Prüfung zu unterziehen, um die Ursache der zu beobachtenden Wandlungen des Kunstschaffens und des Kunstschaffenden zu erkennen.
Ich wähle hierzu das Spezialgebiet der Malerei, weil es mir am nächsten steht, und betrachte die Tätigkeit des Malers als kombinierte Funktion des Bewußtseins und des Unterbewußtseins. Es handelt sich hierbei darum, festzustellen, wie das Bewußtsein und das Unterbewußtsein auf all das, was die Umgebung des Künstlers bildet, reagieren und in welchem Verhältnis zueinander — das „Klare" und das „Unklare" (das Bewußtsein und das Unterbewußtsein) — stehen.
Diese in dem erwähnten Sinne auszuführende Untersuchung des künstlerischen Schaffens — überhaupt und der Malerei im einzelnen, nenne ich „die Wissenschaft der künstlerischen Kultur". Die Malerei ist für mich nunmehr ein „Großes — Ganzes" — ein „Körper", in den alle Sonderzustände und Ursachen, — die Weltanschauung des Künstlers, der Gesichtswinkel seiner Naturauffassung und die Art des „Aufihneinwirkens" der Umgebung erkennbar sind; — sie ist das Dokument einer ästhetischen Erscheinung und enthält, auch wissenschaftlich

betrachtet, ein überaus wertvolles Material, das nunmehr zum Gegenstande einer neuen Wissenschaft — der Wissenschaft des Wesens der Malerei — werden soll. Die Malerei ist bislang von der Kritik ausschließlich als etwas „Emotionelles" angesehen und behandelt worden, ohne Berücksichtigung der Eigenart der Umgebung, in der dieses oder jenes Kunstwerk entstanden ist; nie ist ein analytischer Versuch angestellt worden, der die Ursachen der Entstehung einer künstlerischen Struktur (in ihrem Zusammenhang mit der einwirkenden Umgebung) zu klären imstande wäre. — Die Kernfrage, aus welchem Grunde eine bestimmte Färbung oder Konstruktion im „Körper" der Malerei (— als solcher) entstehen mußte, ist nie behandelt worden.

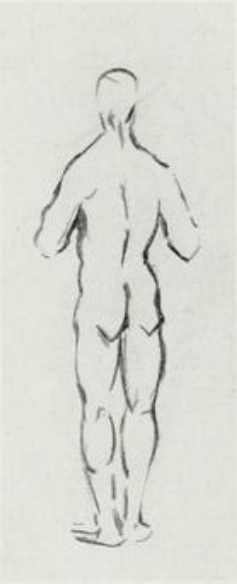
Alle diese Fragen interessieren uns heute aufs lebhafteste; besonders im Hinblick auf die neuzeitlichen Kunstwerke, die jede alltägliche (gewohnte) Auffassung der Natur über den Haufen werfen. Es mußte geklärt werden, welcher Art jenes neue, in den schaffenden Organismus des Künstlers eingedrungene, additionale Element ist, das die Umstellung der künstlerischen Auffassung hervorgerufen hat.

(Für den Mediziner bedeutet der Sonderzustand eines menschlichen Organismus eine Erscheinung, die das Vorhandensein eines verändernden, „sich hinzufügenden" Elements vermuten läßt. — Eine Blut- oder Harnuntersuchung läßt dann auch das Wesen des „sich hinzufügenden" Elementes erkennen.)

Unser Zustand, — unsere Aktions- und Reaktionsfähigkeiten — sind stets von dem jeweiligen Zustande unserer Umgebung abhängig, so daß unser eigentliches Wesen (im Zustande der Ruhe) — die Statik — immer wieder aus der Bahn geschlagen wird.

Die auf uns einwirkenden Erscheinungen der Umgebung bilden jenes (sich hinzufügende) additionale Element, das eine Umstellung in dem gewohnten (normalen) Verhältnis zwischen dem Element des Bewußtseins und dem des Unterbewußtseins hervorruft (siehe **1** bis **8**) und in bezug auf die „professionelle Reflex-Bewegung" in einer neuen (ungewohnten) Technik, in einer gewissen Eigenartigkeit des Verhaltens gegenüber der Natur, — in der Neuartigkeit der Auffassung — zum Ausdruck kommt. Wir sind gezwungen, entweder dem Einflusse der neuen Umgebung Gehör zu leihen oder demselben zu widerstreben, indem wir eine bestimmte, maßgebende Norm aufrichten. Solch eine Widerstandsaktion ist in den verschiedenen Berufen und Spezialgebieten verschiedenartig; ihre Erscheinungsformen sind nach Maßgabe des charakterisierenden Entwickelungsstadiums zu ordnen. Die auf diese Weise entstehenden Kategorien der normierenden Widerstandsleistungen lassen sich, hinsichtlich der Verhältnisse im Aufbau — in zwei Gruppen einteilen: — die der „natürlichen Proportion" und die der „widernatürlichen Proportion".

1



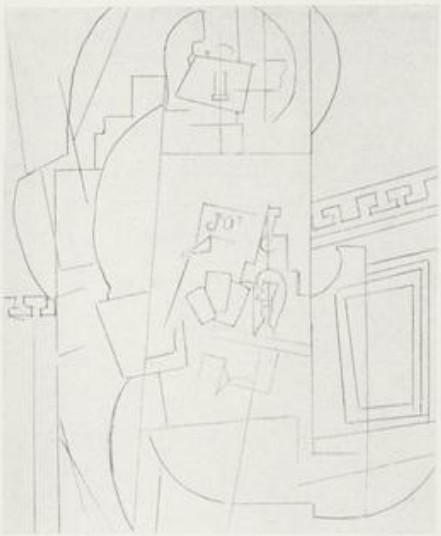
2

3

4

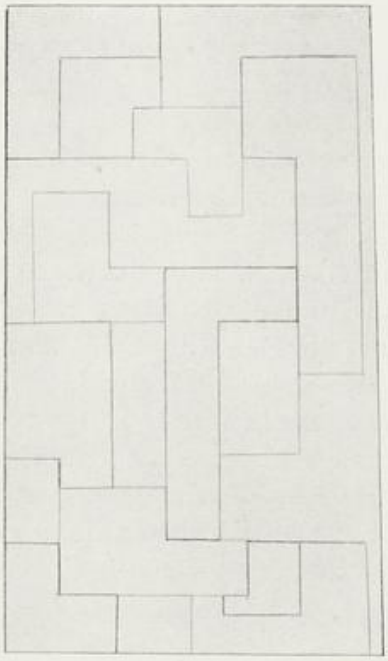
Abb. 1—4 DARSTELLUNGSVERÄNDERUNGEN DER „NATUR" UNTER DEM EINFLUSSE ADDITIONALER ELEMENTE DER MALERISCHEN KULTUREN CÉZANNES UND DES KUBISMUS.

Es wird also eine bestimmte Normalität obligatorisch; alles was außerhalb dieser Normalität liegt, wird als zerstörendes (die Norm zerstörendes) „Element des Lebens" ausgeschaltet. Dieses ausgeschaltete Element ist nun dasjenige, was ich das additionale Element nenne; dasselbe entwickelt sich und schafft neue Formen, indem es die bestehende Norm evolviert oder umstößt.
Das Leben will stets normieren, — es ersehnt den Zustand der Ruhe, — strebt nach dem „Natürlichen" . . . Und so sehen wir denn Systeme entstehen, die sich vor allem dazu eignen, die Ordnung im Sinne der gewohnten Norm und den Ruhezustand innerhalb dieser Norm zu stützen und zu festigen. Das Leben will nicht leben, sondern ruhen, — (es strebt nicht nach Aktivität, sondern nach Passivität). Aus diesem Grunde wird eine Übereinstimmung der dynamischen oder statischen Wertverhältnisse des auf das System einwirkenden additionalen Elements vorausgesetzt, wobei das „In-Übereinstimmung-Bringen" der dynamischen Elemente — also das Systematisieren derselben — eine Verwandlung des Dynamischen ins Statische bedeutet; denn jedes System ist statisch (auch wenn es sich bewegt), jede Konstruktion hingegen ist dynamisch, denn sie ist „auf dem Wege" zu einem System.
Der Künstler ist bestrebt, das additionale Element zu einer harmonischen Norm, — zu einer Ordnungsmäßigkeit zu bringen.
Jede Norm eines bestehenden Systems enthält die Ordnung der Wertverhältnisse akzeptierter additionaler Elemente und besteht solange, bis aus den verschiedenen Erscheinungen der sich verändernden Umgebung neue additionale Elemente entstehen, die die alte Norm evolvieren oder eine neue Norm bilden.
Das zwingende, evolvierende Element tritt in verschiedenster Form und Färbung in Erscheinung und festigt sich, indem es das widerstrebende Element der zu beeinflussenden Norm deformiert und rekonstruiert.
Eine Untersuchung der Norm und eine Klassifizierung der Einzelerscheinungen (hinsichtlich ihres Zusammenhanges mit dieser oder jener Norm) sind durch Exploration auf Analogien vorzunehmen.
Eine Erscheinung, die keinerlei Analogie mit den Werten unseres Bewußtseins oder unseres Empfindens aufweist, kann nicht beurteilt werden; wir sind nicht imstande, zu erkennen, ob sie normal oder unnormal, — natürlich oder widernatürlich ist.
Für die Gesellschaft (die Mehrheit) ist in bezug auf die Malerei Rembrandt das Normale; Rembrandt ist somit der „entscheidende Standpunkt", von dem aus eine malerische Norm bewertet wird. Der Kubismus ist für die Gesellschaft das Unnormale, denn er enthält ein neues, additionales Element, — er bedeutet einen neuen Zustand in dem kombinierenden Verhältnis der Geraden zu der

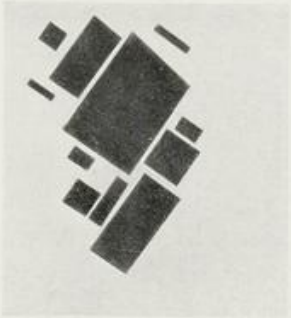


5

6



7



8

Abb. 5–8 DARSTELLUNGSVERÄNDERUNGEN DER „NATUR" UNTER DEM EINFLUSSE ADDITIONALER ELEMENTE AUS KUBISTISCHEN UND SUPREMATISTISCHEN MALERISCHEN KULTUREN.

Geschwungenen — eine neue Norm. (Siehe die sichelförmige Formel.) Diese neue Norm zerstört die gewohnte ästhetische Ordnung „des Anerkannten" und den „gesicherten Ruhezustand", so daß die Gesellschaft (die Mehrheit) darauf bedacht ist, die im Sinne der neuen Norm schaffenden Künstler und ihre Kunst zu isolieren.

So kommt es denn, daß dasjenige, was der Mehrheit normal erscheint, von der Minderheit als unnormal angesehen werden muß.

Die neue Kunst erscheint der Mehrheit (der gebildeten und der ungebildeten Gesellschaft sowie der Kritik) krankhaft; die neue Künstlerschaft hingegen findet die Meinung der Mehrheit unnormal.

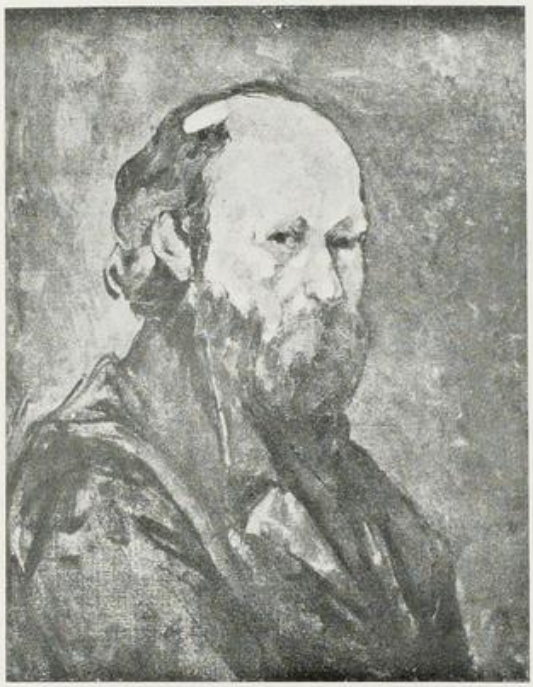
Die Ursache dieser Erscheinung liegt in der Gegensätzlichkeit zweier gleichzeitig bestehender künstlerischer (malerischer) Normen. Die alte, gewohnte Norm exkludiert alles, was außerhalb der konkreten Darstellung und der naturgetreuen Proportion liegt, während die neue Norm ausschließlich das Gesetz der malerischen Wertverhältnisse gelten läßt (siehe **9** bis **11**). Die Proportionen der organischen Natur (z. B. das Form- und Größenverhältnis der menschlichen Organe) beruhen auf dem Gesetz der technischen Zweckmäßigkeit und sind im Sinne dieser Zweckmäßigkeit normal; das Gesetz der malerischen Wertverhältnisse hingegen ignoriert die naturalistische Proportion, die, vom Standpunkt des malerischen Elements betrachtet, — unnormal erscheinen muß. (Die Norm des Kubismus.)

Auf diese Weise entsteht in der Vorstellung der gebildeten Gesellschaft ein Durcheinander zweier normierender Elemente. Für den Maler besteht das Bild aus malerischen Wertverhältnissen, — für den Laien hingegen (für die Gesellschaft) aus naturgetreu proportionierten „Dingen" (Augen, Nasen usw.).

Die Gesellschaft (der Laie) glaubt, den Kubismus und die Kubisten als etwas Krankhaftes ansehen und behandeln zu müssen, weil die Darstellung der „Dinge" (Augen, Nasen usw.) in den Bildern der Kubisten der Tatsächlichkeit nicht entspricht, wobei die Erkenntnis der „Unwahrscheinlichkeit" des Dargestellten durch den Vergleich mit dem Gegenstande selbst, — also gerade damit, was nichts mit einem malerischen Wertverhältnis zu tun hat, zustande kommt. Das „Ding" (die Nase, das Auge usw.) wird zum Maßstabe der Beurteilung einer künstlerischen (malerischen) Darstellung erhoben, wodurch die eigenartige Meinung der Gesellschaft: — die Kunst sei nicht gestaltend, sondern imitierend — unzweideutig zum Ausdruck kommt.

Die Selbstverständlichkeit der Tatsache, daß die bildende Kunst bildend und nicht nachbildend (dublierend) ist, scheint demnach noch lange nicht erkannt zu sein, so daß das Wesentliche der Kunst (der Malerei) der Gesellschaft un-

Cézanne



9

Malewitsch

10

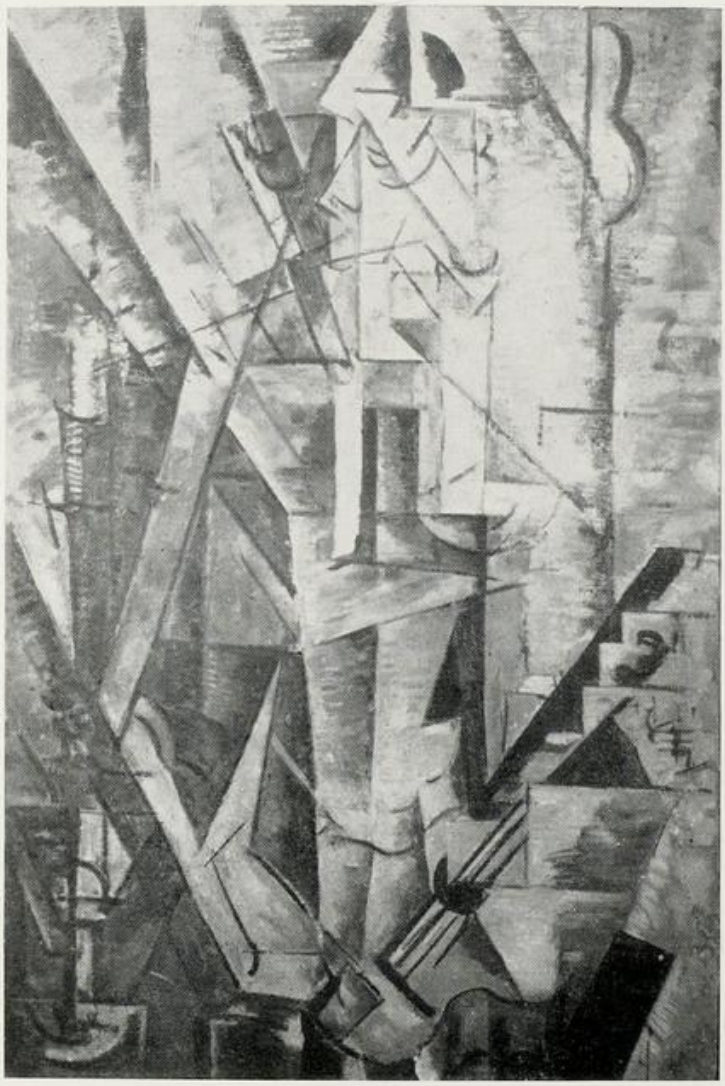
Abb. 9—11 BEISPIELE DER „ERSCHÜTTERUNG" NATURALISTISCHER DARSTELLUNGSNORMEN.

zugänglich bleibt. Dazu kommt noch, daß das normierende künstlerische Element veränderlich ist und auf die Dauer keine „Wiederholung", keinen „Stillstand" duldet.
Unsere Auffassung der Tatsächlichkeit ist ebenfalls veränderlich und von dem Wechselspiel jener in Erscheinung tretenden Elemente der Tatsächlichkeit abhängig, die in dem Spiegel unseres Bewußtseins (unseres Hirns) dieser oder jener Verzerrung unterliegen; denn unsere Vorstellungen und Auffassungen der Materie sind stets Zerrbilder, die der Tatsächlichkeit nicht im geringsten entsprechen.
Die Materie an sich ist ewig und unveränderlich, ihre Teilnahmelosigkeit am Leben, — ihre Leblosigkeit — ist unerschütterlich. Das sich verändernde Element unseres Bewußtseins und Empfindens ist lediglich Vision, die durch das Wechselspiel der verzerrenden Spiegelung variierender, abgeleiteter Erscheinungsformen der Tatsächlichkeit entsteht und durchaus nichts mit der wahrhaftigen Materie oder gar mit einer Veränderung derselben zu tun hat.

●

Die Natur ist nichts anderes als die Umgebung des Menschen, in deren Mitte sich die Tätigkeit seines Denkens, Empfindens und Handelns — also seines Nervensystems — entfaltet.
Der Mensch unterscheidet sich von der ihn umgebenden Natur dadurch, daß er sich eines Bewußtseins sicher zu sein glaubt, das seine Umgebung (die Natur) nicht aufweist. Daraus entsteht ein gewisser Widerspruch zwischen Natur und Mensch, da der Mensch sich nicht als einen unmittelbaren „Teil" des Großen-Ganzen erkennen kann. Dieses Große-Ganze der Natur umgibt ihn von allen Seiten wie ein träges bewußtloses „Etwas" der Materie. Das rege Bewußtsein und der Trieb zur Aktivität reizen den Menschen immer wieder zum Kampfe gegen die träge Natur; und so kämpft er denn auch sein Leben lang für seine aufrechte, bewußte Aktivitäts-Position — für das Vertikale — . . . und unterliegt unvermeidlich — dem Schlafe und schließlich dem Tode.
Der Mensch beobachtet in der Natur die unbewußte, „ungeordnete" Aktivität der Elemente und ist bestrebt, dieselbe im Sinne der „Gesetzmäßigkeit" seines Bewußtseins zu ordnen.
Das Bewußtsein ist ihm der höchste Wert seines Daseins, denn er weiß, daß nichts als das Bewußtsein ihn aufrecht erhält in der Umgebung, wo alles widerstandslos zusammenstürzt. Er erkennt in seinem Bewußtsein, wie die blinden Elemente der Umgebung — die physischen Erscheinungen der Natur, — auf

Udalzowa



11

Abb. 9—11 BEISPIELE DER „ERSCHÜTTERUNG" NATURALISTISCHER DARSTELLUNGSNORMEN.

ihn einwirken und das Bewußtsein selbst beeinflussen; er möchte sich von dieser Beeinflussung befreien und versucht, sein Verhalten zu der Natur zu regeln.
Somit bilden die Natur und der Mensch zwei zueinanderstrebende Gegensätzlichkeiten, denen es versagt ist, einander zu begreifen — sich zu vereinigen, da die Tatsächlichkeit der Natur durchaus anders ist als das Zerrbild der Vorstellung dieser Tatsächlichkeit in dem Bewußtsein des Menschen.
Alles, was wir Natur nennen, ist lediglich ein Phantasie-Gebilde, das nicht die geringste Ähnlichkeit mit der Tatsächlichkeit hat. In dem Augenblicke, da der Mensch die tatsächliche Wirklichkeit begreifen würde, wäre der Kampf entschieden, und die ewige, unerschütterliche Vollkommenheit erreicht ... Dies ist nun keineswegs der Fall, und so geht denn der aussichtslose Kampf weiter.
Das, wofür wir kämpfen, ist, wie gesagt, nichts anderes, als das Bewußtsein; wobei die Tatsache, daß unser Nervensystem und unser Hirn nicht immer und nicht unbedingt unter der Kontrolle des Bewußtseins in Funktion treten, sondern auch außerhalb des Bewußtseins reaktions- und aktionsfähig sind, außer acht gelassen wird.
Die aus einer Empfindung entstehende künstlerische (malerische) Auffassung der linearen, zweidimensionalen und räumlichen Erscheinungen stützt sich nicht auf eine verstandesmäßige Erkenntnis des zweckmäßigen Zusammenhanges dieser Erscheinungen; sie ist gegenstandslos und unbewußt und bildet vom Standpunkte des Verstandesmäßigen gewissermaßen eine „blinde, unkontrollierbare Norm".
Jedoch dem Menschen ist das Bewußtsein stets das Entscheidende, (— der Wert des Daseins —).
Die Leiche ist leblose Materie. Darin liegt ein Widerspruch, denn die Materie kann nie zur Leiche werden; sie wird nicht geboren und kann nicht sterben, sie verändert ihre Konsistenz ohne zu leiden, denn sie besitzt keine Werte.
Der Mensch aber besitzt Werte, die selbst durch den Tod nicht vernichtet werden; er wird von seinen Mitmenschen „bewertet" und zwar nach Maßgabe des in seinem Leben zur Realisation gelangten Bewußtseins. Der Wert des Menschen liegt keineswegs in dem materiellen Körper, sondern in dem Bewußtsein, dessen Wesen und Gehalt in dieser oder jener Form als bleibende Werte zu realisieren sind.

Was ist nun aber das Wesen und der Gehalt unseres Bewußtseins? — Die Unfähigkeit, das Tatsächliche zu erkennen!

Eigentlich interessiert uns ja auch die Wahrheit des Tatsächlichen gar nicht; uns interessieren die Veränderungen der Erscheinungsformen des Erkennbaren.
Aber diese Veränderungen sind, wie wir wissen, auch bloß formale Aussichtsveränderungen, Visionen. Wir glauben diesen Visionen; wir passen uns ihnen an, und sind bestrebt, diesem oder jenem Nervenzentrum eine entsprechende Funktion vorzuschreiben. Wäre dies möglich, — wären wir imstande, die Funktion der einzelnen Hirn-Zentralen und Hirn-Ämter nach Belieben ein- und auszuschalten, so wäre auch die Hervorrufung einer bestimmten Aktivität außerhalb des Bewußtseins durch mechanische Einwirkung einer dirigierenden Beeinflussung von Mensch zu Mensch denkbar. Die Auffassung des Erkennbaren könnte ebenfalls durch mechanische Eingebung neuer normierender Vorstellungen verändert werden.
Zum Teil sind derartige Erscheinungen im Leben selbst zu beobachten. Der Vater ist bemüht (teilweise mit Erfolg), seine Familie (seine Kinder) im Sinne seiner Anschauungsnormen zu erziehen; der Staat oder vielmehr die Regierung ist ebenfalls bestrebt, das Volk im Sinne der entsprechenden Verfassungsnormen zu beeinflussen, zu dirigieren.
Dem Staatsbürger wird eine Umgebung konstruiert, die ihn dazu zwingen soll, das normierende Element der Staatsverfassung als das normierende Element seines eigenen Bewußtseins anzusehen. Somit wird die Auffassung der Tatsächlichkeit in dem Bewußtsein der Massen — also in dem Bewußtsein der Einzelnen — durch die jeweilige Staatsverfassung, oder vielmehr durch die Anhänger dieser Staatsverfassung, beeinflußt und rekonstruiert. (Siehe **12** bis **35**).
Diejenigen, die dem Einflusse der normierenden Gewalt unterliegen, werden sodann als dem Staate treu Gesinnte bevorzugt, während diejenigen, die ihr subjektives Bewußtsein und ihre individuelle Auffassung bewahren, als gefährliches, unzuverlässiges Element angesehen und behandelt werden.
Menschen dieser letzten Kategorie nennen sich freie Menschen und sind vor allem in den „freien Berufen" zu finden. Ihre Gesinnung ist von keinerlei staatlicher Verfassungsmäßigkeit abhängig; ihre Tätigkeit ignoriert das Interesse des Staates, und so entsteht ein Kampf zwischen dem Staate und dem freien Menschen. Der Staat ist darauf bedacht, die Tätigkeit des im freien Berufe Stehenden „zweckmäßig" zu beeinflussen, d. h. das im Sinne der Verfassung wirksame additionale Element dem Schaffenden aufzuoktroyieren, so daß beispielsweise der Maler in seinem Bilde das zum Ausdruck gelangende additionale Element im Sinne der Verfassungsnorm gestaltet. Denn jede schöpferische Gestaltung demonstriert die Möglichkeiten neuer Auffassungen, neuer

12

14

15

13

Abb. 12—15 DIE INSPIRIERENDE UMGEBUNG („REALITÄT") DES AKADEMIKERS.

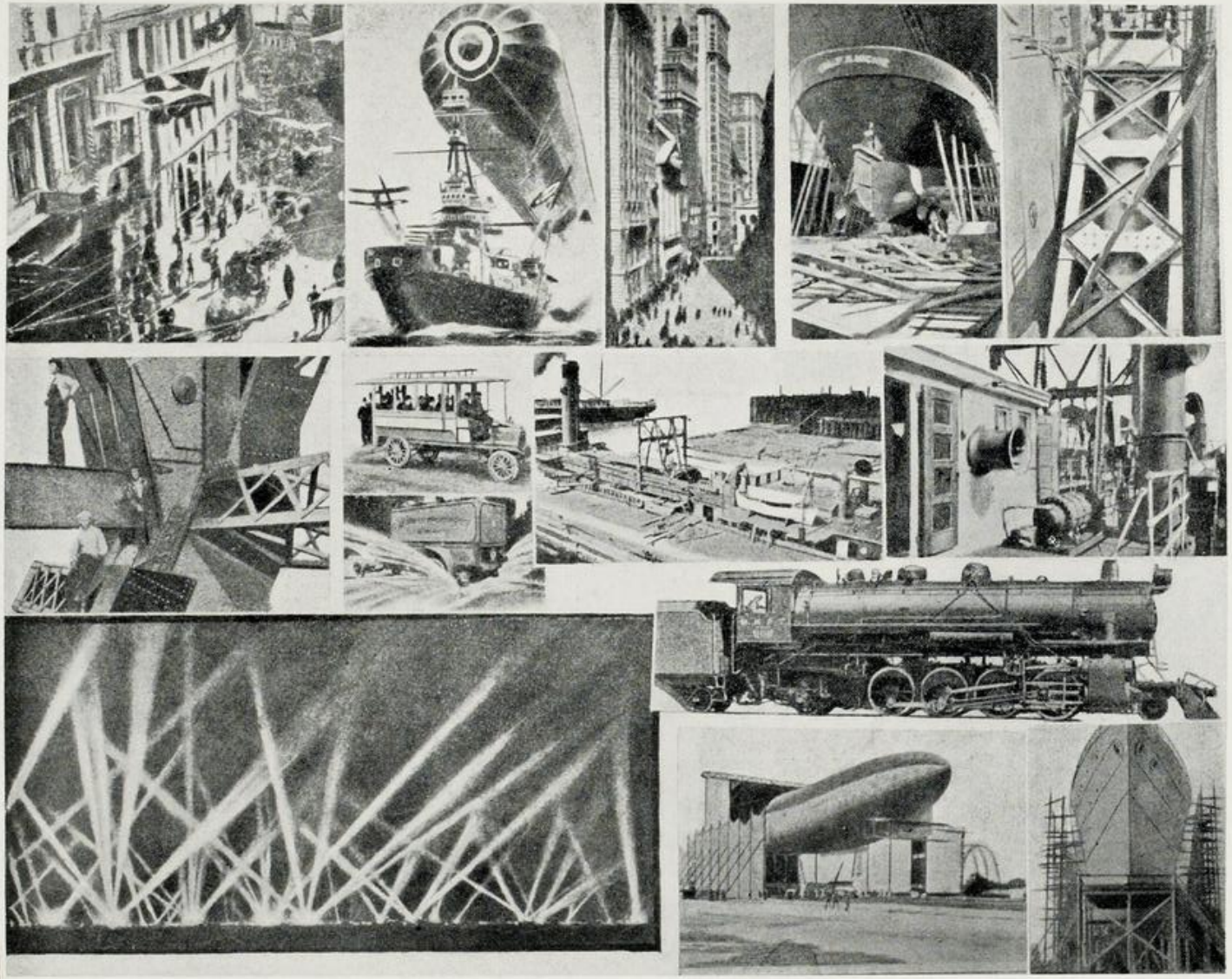
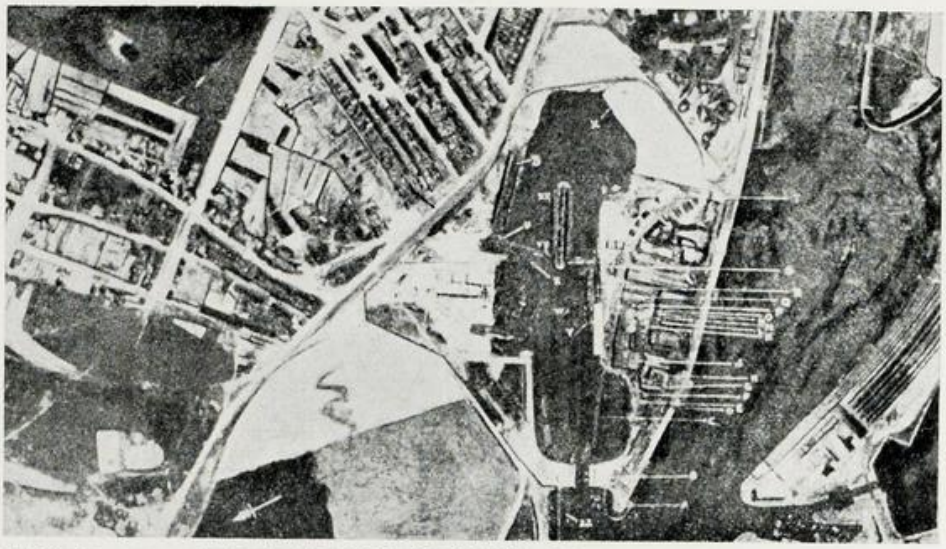
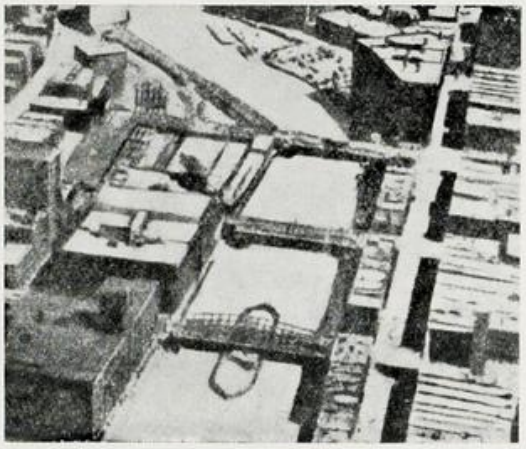


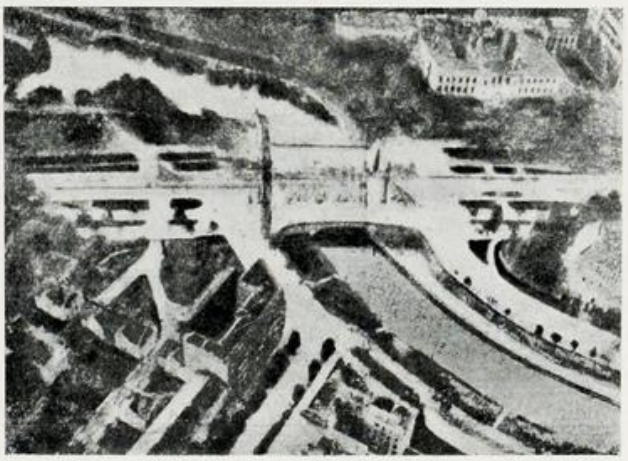
Abb. 16—27 DIE INSPIRIERENDE UMGEBUNG („REALITÄT") DES FUTURISTEN.



28

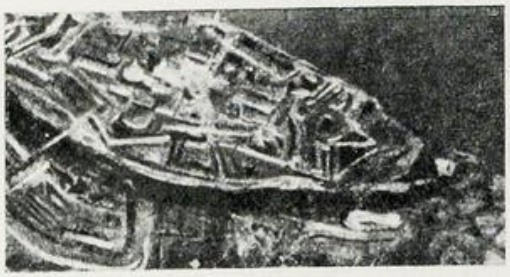


29



30

31



32

33

34

35

Abb. 28—35 DIE INSPIRIERENDE UMGEBUNG („REALITÄT") DES SUPREMATISTEN.

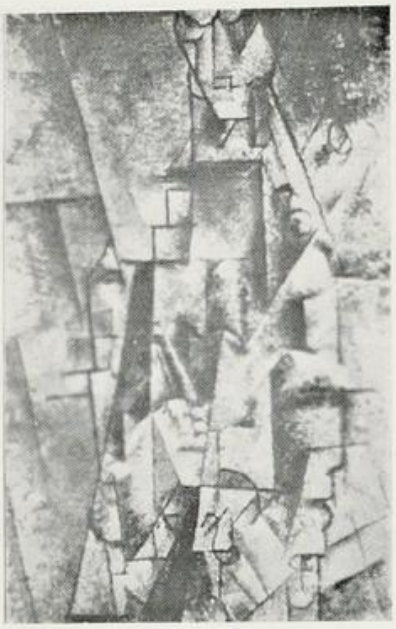
Normen, die imstande sind, die Harmonie der alten Auffassungen — die alte Norm — umzustürzen.
Die Wirkung neuer Formen der Gestaltung könnte man die „Psychotechnik" nennen und die neuen Formen selbst als die aktivierten Inhaltsteilchen des neuen additionalen Elements betrachten.
Die Wirkung dieser aktivierten und aktivierenden Inhaltsteilchen ist der Wirkung der Bakterien im menschlichen Organismus (in einem krankhaften Sonderzustande desselben) zu vergleichen; jedoch mit dem Unterschiede, daß durch die Einwirkung des additionalen Elements alte Vorstellungen des Bewußtseins zerstört werden (d. h. von neuen Vorstellungen verdrängt werden), während die Krankheits-Vibrionen das Bewußtsein selbst (das Hirn) zerstören.
In der Kunst spielt das additionale Element eine entscheidende Rolle, da es die Wertverhältnisse der „Dinge" in einem neuen Licht erscheinen läßt.
Das additionale Element ist das Zeichen einer Kultur, das in der Malerei durch eine charakteristische Verwertung der „Geraden" und der „Geschwungenen" zum Ausdruck kommt. (Siehe **36** bis **39**.)

36

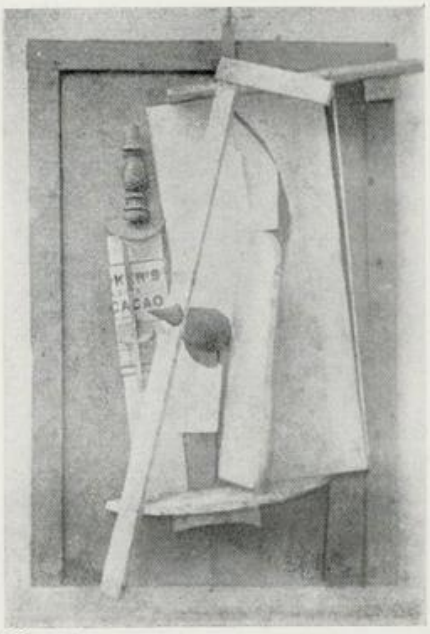
Cézanne

Abb. 36—39

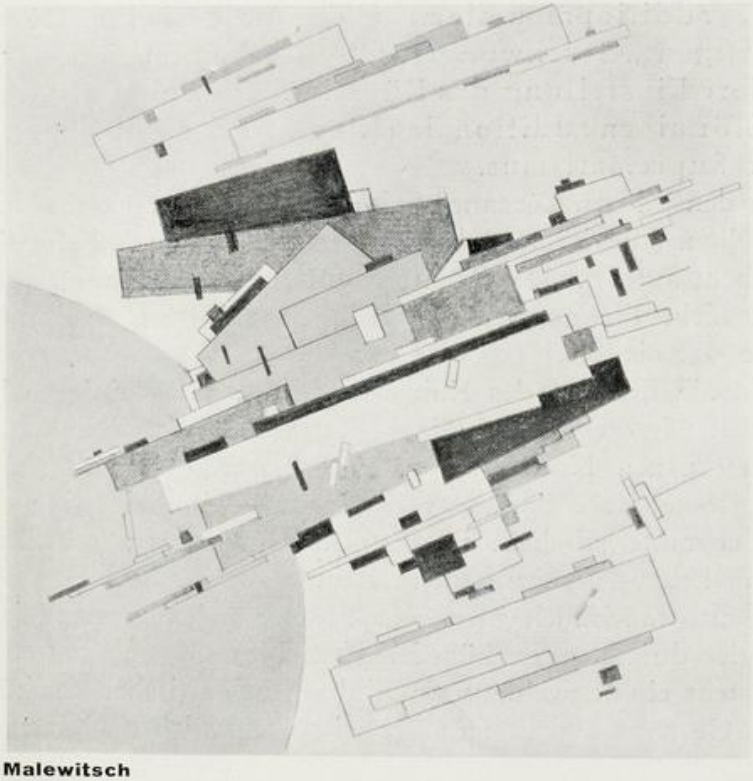
DIE KULTUR ADDITIONALER ELEMENTE DES CÉZANNEISMUS, DES KUBISMUS UND DES SUPREMATISMUS.



37 Picasso

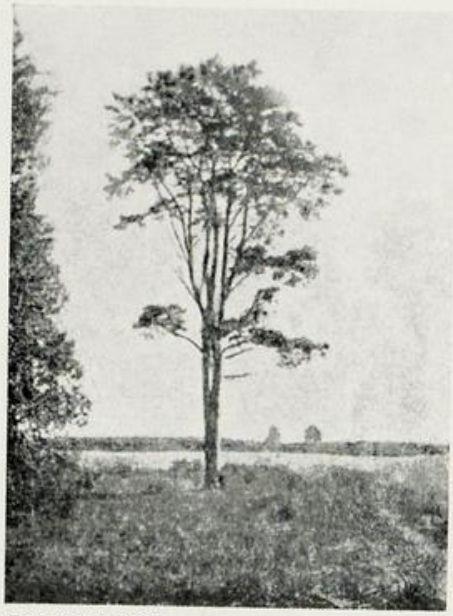


38 Picasso



Malewitsch 39

40



Photographie

41

Photographie

Die Einwirkung des additionalen Elements der Malerei eines Cézanne, das an der faserartigen „Geschwungenen" zu erkennen ist, hat eine grundsätzlich andere Einstellung des Künstlers zur Folge als die Einwirkung des sichelförmigen additionalen Elements des Kubismus, oder der „Geraden" des Suprematismus.

Wir sehen bereits in den Bildern Cézannes, wie das eigentliche, gegenständliche Element des Dargestellten (die Bäume, das Wasser . . . die Landschaft) sich in dem malerischen Element auflöst. Der Realismus Cézannes ist ein ausgesprochen malerischer und hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem Realismus des Akademikers. (Siehe **40** bis **43**.)

Tritt nun das additionale Element des Kubismus (das „Sichelförmige") in Erscheinung, so erkennen wir die dritte bedingte Tatsächlichkeit eines Realismus und kommen zu einer neuen Norm, die das faserartige, malerische Element Cézannes in strenge geometrische Formen verwandelt, — eine neuartige Faktur schafft — und einen charakteristischen, eigenartigen (durch das „Sechsflächige" der kubistischen Form bedingten) Aufbau im Raume vorschreibt.

Die „Dinge" können also tatsächlich ganz verschieden gesehen werden, je nach dem Gesichtswinkel der dirigierenden künstlerischen Norm.

Auf diese Weise entsteht ein unzweideutiger Widerspruch zwischen der künstlerischen (malerischen) Gesetzmäßigkeit und der wissenschaftlichen Gesetzmäßig-

keit; wie dies z. B. in bezug auf die Komplementärfarben der Fall ist. (Die Untersuchung der „Farbenharmonien" an Bildern verschieden-normierter Ausdrucksmethoden ließ erkennen, daß jede malerische Norm ihre eigenen Gesetze, auch in bezug auf die Komplementärfarben aufweist.)
Eine nähere Untersuchung neuer Kunstrichtungen in der Malerei würde ein

42

Schischkin

Abb. 40—43

DIE VERÄNDERUNGEN EINER NATURALISTISCHEN BAUMDARSTELLUNG UNTER DEM EINFLUSSE DES ADDITIONALEN ELEMENTES CÉZANNESCHER KULTUR.

43

Cézanne

umfangreiches Material zutage legen, das für die Ausarbeitung einer begründeten und begründenden Theorie des neuen künstlerischen Schaffens verwertet werden müßte, damit die neue Kunst aus der isolierten „Sonderstellung", zu der sie durch den augenscheinlichen Widerspruch mit allen andern Normen des menschlichen Schaffens gekommen ist, — befreit wird.

Was ist denn die Ursache des merkwürdigen Dualismus auf dem Gebiete des menschlichen Schaffens?

Wenn wir die Tätigkeit des Ingenieurs mit der des Künstlers vergleichen, so erkennen wir eine prinzipielle Gegensätzlichkeit, sowohl in der Behandlung des Materials als auch in der entscheidenden Ideologie.

Der Künstler verwendet die Formen, um sie durch Kontraste in bildmäßigen Einklang zu bringen; — die Form an sich ist ihm das Wesentliche. Der Ingenieur ignoriert die künstlerischen Wertverhältnisse der Form; — die Zweckmäßigkeit der Konstruktion ist ihm das Maßgebende.

Der Künstler gibt die Natur wieder und ergötzt sich an ihr; der Ingenieur steht in ständigem Kampfe mit ihr.

Der eine findet sie herrlich, — der andere gefährlich.

Auf diese Weise kommt die gestaltende Energie auf verschiedenen Wegen (verschieden normiert) zum Ausdruck.

Die zweckmäßigen Konstruktionen der Technik, die durch geschickte Ausnutzung einer Naturgewalt gegen die andere entstehen, haben nichts von einer „künstlerischen" Imitation der Naturformen an sich; sie sind Neuschöpfungen der menschlichen Kultur.

Das Werk eines realistischen Künstlers gibt die Natur als solche wieder und stellt dieselbe als ein harmonisches, organisches „Ganzes" dar. In solch einer Reproduktion der Natur ist kein schöpferisches Element zu erkennen, denn das schöpferische Element ist nicht in der unveränderlichen Synthese der Natur — als solcher zu suchen, sondern in der veränderlichen Synthese der Auffassung.

Ein Künstler, der nicht imitiert, sondern schafft — bringt sich selbst zum Ausdruck; seine Werke sind keine Spiegelbilder der Natur, sondern neue Tatsächlichkeiten, die nicht weniger bedeutend sind als die Tatsächlichkeiten der Natur selbst.

Die Darstellung der Begebenheiten des täglichen Lebens im Sinne der erwähnten Spiegelbilder bleibt denjenigen überlassen, die nicht die Fähigkeit haben, Neues zu gestalten und der Erscheinung als solcher unterliegen.

Die „Kunst" eines solchen „Künstlers" ist des additionalen Elementes bar, denn es ist ja immer wieder das additionale Element, das die Natur in der Kunst zu neuen Erscheinungen gestaltet.

Der erfindende Ingenieur, der gestaltende Künstler und der professionelle „Darsteller" repräsentieren somit drei Möglichkeiten der realisierenden Aktivität; wobei die Tätigkeit des erfindenden Ingenieurs sowohl als auch die des gestaltenden Künstlers das Schöpferische zum Ausdruck bringen, während der „Darsteller" als ausführende, reproduzierende Kraft im Dienste des Vorhandenen steht.

Die Ursache dieser Verschiedenartigkeit der Aktivität liegt meiner Ansicht nach darin, daß die Vorstellung als Resultat einer mechanischen Übertragung der in Erscheinung tretenden Umgebung durch unsere Sinne, unter Beteiligung des einen oder des anderen Gehirnzentrums, verschieden ausfallen kann.

Das Vorhandensein eines solchen variablen Vorstellungsvermögens (das über ein außerordentlich empfindliches Nervensystem verfügen muß) ist die erste Voraussetzung für einen Fortschritt und steht in unmittelbarem Gegensatz zu jener mechanischen, professionellen „Vorstellungsmethode", die dem Berufsmäßig-Ausübenden zur Gewohnheit wird und stets reaktionärer Art ist.

Neben diesen beiden entgegengesetzten Auswirkungsmöglichkeiten menschlicher Tätigkeit besteht nun noch die dritte – gewissermaßen dazwischenliegende – Möglichkeit der kombinierenden, umgestaltenden Tätigkeit, die zum Teil auch als professionelle Tätigkeit (in dem oben erwähnten Sinne) angesehen werden kann, jedoch durchaus progressiver, veränderlicher Natur ist.

Somit hätten wir hier drei Tätigkeitskategorien zu unterscheiden:

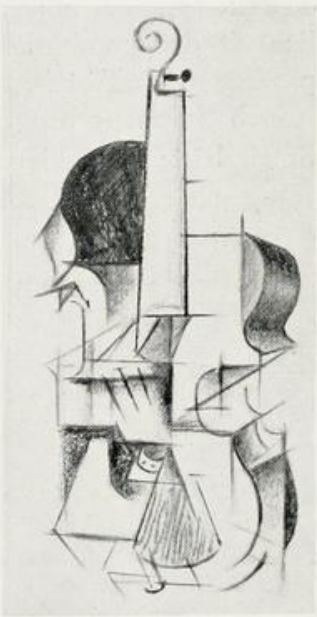
1. die des Erfindens (der Gestaltung des Neuen)	progr. Tät.
2. die des Kombinierens (der Umgestaltung des Vorhandenen)	
3. die des Reproduzierens (der Nachbildung des Vorhandenen)	reakt. Tät.

Wenn wir eine Geige mit der Darstellung derselben auf dem Bilde von P. Picasso vergleichen (siehe **44** bis **49**), so läßt sich zwischen der Tatsächlichkeit als solcher und dem Dargestellten eine ganze Reihe von zunehmend evolvierenden Aufzeichnungen einbauen, die gewissermaßen das Assoziationsband zwischen den beiden Gegensätzlichkeiten bilden. Solch ein Assoziationsband enthält die Aufzeichnung der Eigenart verschiedener Entwicklungsstadien auf dem Wege des Fortschrittes im Sinne der geschilderten Tätigkeitskategorien.

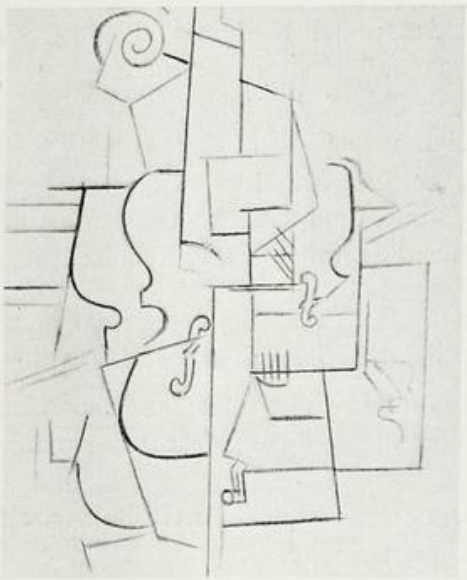
Für einen Künstler wie Picasso ist die gegenständliche Natur einzig und allein der Ausgangspunkt — die Ursache — der Gestaltung neuer Formen, so daß die Gegenstände als solche in dem Bilde kaum oder gar nicht zu erkennen sind.

44

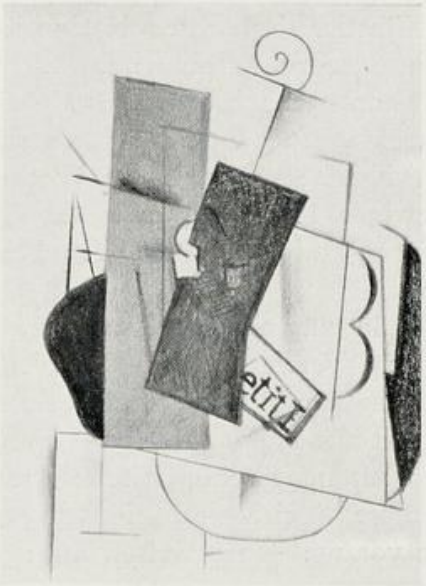
45



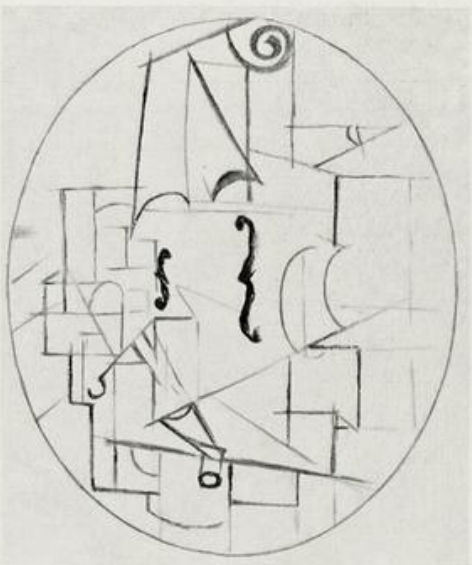
46



47



48



49

Abb. 44—49

DARSTELLUNGSVERÄNDERUNGEN DER „NATUR" UNTER DEM EINFLUSSE ADDITIONALER ELEMENTE AUS KUBISTISCHEN UND SUPREMATISTISCHEN MALERISCHEN KULTUREN.

Die Künstler der dritten Kategorie hingegen, denen die Fähigkeit, frei zu gestalten oder zu kombinieren, nicht gegeben ist, müssen sich damit begnügen, die Natur nachzubilden „so wie sie ist". (Siehe **50, 51**.) Die Werke solcher Künstler sind der Gesellschaft (der Mehrheit) stets verständlich, denn sie bringen nichts Neues; während die Werke des gestaltenden Künstlers neue Lösungen des ewigen Konfliktes zwischen dem Subjekt und dem Objekt enthalten und nur wenig oder gar keine Ähnlichkeit mit der gewohnten Tatsächlichkeit aufweisen.

Eine Erfindung oder ein Kunstwerk wird der Allgemeinheit erst allmählich (durch praktische Verwertung oder Vervielfältigung) nutzbar oder verständlich gemacht.

Lösungen kompliziertester Konflikte — das Resultat hochwertiger schöpferischer Tätigkeit der Auserwählten — werden Allgemeingut und bilden sozusagen den Boden für neue schöpferische Aktivität.

Auf diese Weise sind die schöpferisch Tätigen der Allgemeinheit immer ein Stück voraus; — sie weisen ihr den Weg des Fortschrittes.

Photographie

50

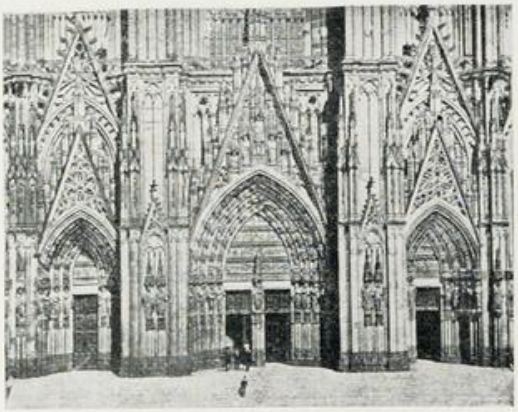
51

Gemälde

Auf dem Gebiete der Technik liegen die Entwicklungsetappen klar vor Augen (Handwagen, Droschke, Eisenbahnwagen, — Flugzeug).
Auf dem Gebiete der Kunst — im allgemeinen (und der Malerei — im einzelnen —) ebenfalls.
Die Erscheinung des Lichtes in der Natur ruft eine Reihe malerischer (optischer) Konflikte in unserm Gehirn hervor (siehe **52, 53**). Die Lösung dieser Konflikte geschieht durch Aufstellung entsprechender Systeme — malerischer (künstlerischer Normen —, die dann wiederum zur Basis neuer schöpferisch-gestaltender Tätigkeit werden.
(Jedes Kunstwerk — jedes Bild — ist folglich als Resultat einer Konfliktlösung zwischen Subjekt und Objekt anzusehen).
So entwickelt sich die gegenständlich-darstellende Kunst der Malerei zur Licht- und Farbenmalerei.
Diese Licht- und Farbenmalerei erfordert wiederum diese oder jene Systematisierung der Farbenwertverhältnisse usw., die dann schließlich in neuen malerischen Normen zum Ausdruck kommt (Impressionismus, Divisionismus, Cézanneismus, Kubismus usw.).

Wir unterscheiden also zwei Kategorien schöpferischer Gestaltung: die künstlerisch-ästhetische (das Gebiet des Künstlers) und die produktiv-technische (das Gebiet des Ingenieurs, — des Wissenschaftlers).
Als Resultat der künstlerisch-ästhetischen Gestaltung entstehen absolute, unvergängliche Werte; als Resultat der wissenschaftlichen (prod.-techn.) Gestaltung entstehen relative, vergängliche Werte.
Der Handwagen, die Droschke, der Eisenbahnwagen — das Flugzeug . . . dies alles sind Glieder jener langen Kette ungelöster Probleme und Irrtümer, die sich Wissenschaft — Technik nennt; und wenn der Sozialismus auf die Unfehlbarkeit der Wissenschaft — der Technik — baut, so steht ihm eine große Enttäuschung bevor, denn es ist dem Wissenschaftler nicht gegeben den „Gang der Dinge" vorauszusehen und bleibende Werte zu schaffen.
Giotto, Rubens, Rembrandt, Millet, Cézanne, Braque, Picasso aber haben das Wesen der Dinge erfaßt und unvergängliche, absolute Werte geschaffen.
Wenn man behaupten darf, daß Kunstwerke Gestaltungen unseres Unterbewußtseins (oder Überbewußtseins) sind, so muß man annehmen, daß dieses Unterbewußtsein unfehlbarer als das Bewußtsein ist.

52



53

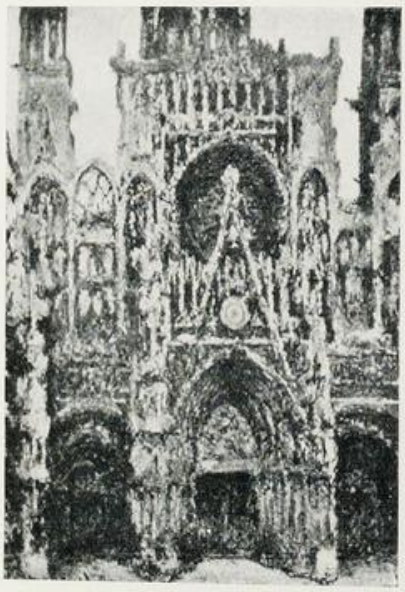


Abb. 52—53
EINE IMPRESSIONISTISCHE VERÄNDERUNG DER „NATUR".

Der Mensch erkennt die Natur in seinem Bewußtsein als ein gefahrvolles Ganzes der Naturgewalten und versucht, ihr erdachte Sicherheits- und Kampfmittel entgegenzustellen. „Im Kampfe für seine Existenz" errichtet er eine gewaltige Industrie und denkt gar nicht daran, daß die Gefahr der Natur nichts als eine Vision seiner überempfindlichen Vorstellungsfähigkeit ist. Er kämpft gegen ein Phantasiegebilde — und sieht die Vollkommenheit der Natur nicht.

In der Kunst ist das Verhältnis zwischen Mensch und Natur ein durchaus anderes. Dem Künstler ist die Natur immer Vollkommenheit; bei Sturm und Regen, wie bei Sonnenschein.

Die Wege der Wissenschaft und der Kunst liegen weit auseinander, so daß der Gelehrte eher mit dem Geistlichen — mit dem Popen — gemeinsame Interessen hat als mit dem Künstler.

Der Anstrich einer Maschine wird zum Schutze der Maschine vor den zerstörenden Naturkräften der Atmosphäre vorgenommen; gleichsam wie das Einbalsamieren eines Sterblichen (durch den Priester) zum Schutze gegen den bösen Geist . . . Dies ist das Wesen der wissenschaftlichen Wertkonservierung!

Künstlerische Werte — in unserm Falle die ästhetische Anordnung der Formen und der Farbe auf der Bildfläche — sind an und für sich unvergänglich und unmeßbar, denn sie stehen außerhalb der Zeit. Allerdings bewertet die Gesellschaft Kunstwerke (Bilder) nach äußeren Kennzeichen im Sinne des „Gewohnten" — des Anerkannten: nach dem Sujet, nach der Ähnlichkeit des Dargestellten mit der „Natur" usw.

Weist nun ein Bild neue additionale Elemente auf, so daß es in dem Rahmen der gewohnten malerischen Norm nicht mehr unterzubringen ist, so wird es von der Gesellschaft abgelehnt . . . Jedoch ändert das Unverständnis der Gesellschaft nicht das geringste an dem tatsächlich künstlerischen Werte eines Bildes, so daß dasselbe nach Verlauf gewisser Zeit, wenn sich die Gesellschaft an das Ungewohnte gewöhnt hat, unvermeidlich zur Geltung kommt.

Die neuesten Kunstrichtungen, die keine gegenständliche Darstellung (Abbildung) des Vorhandenen erstreben, werden bis heute von der Gesellschaft auf das entschiedenste bekämpft. Dies ist dadurch zu erklären, daß die an sich der Gesellschaft mitunter bereits geläufige Farbenharmonie, die bislang ausschließlich in dem Gegenständlichen der Darstellung auftrat, plötzlich gegenstandslos dasteht und die Reaktion der Gewohnheit in Bewegung setzt, so daß auch die Harmonie als solche dem empörten, aus seiner Ruhe gestörten Bürger unharmonisch erscheint. Ein tatsächliches Kunstwerk kann aber niemals unharmonisch sein; denn die Arbeit des Künstlers besteht ja gerade darin, daß er den Konflikt

der scheinbaren Tatsächlichkeit – den unharmonischen Lärm der Umgebung – zu einer tatsächlichen, künstlerischen Harmonie umgestaltet.
Der Kampf zwischen dem tatkräftigen Künstler und der trägen Gesellschaft ist ein chronischer, unvermeidlicher Zustand. Eine Beschleunigung des Fortschrittes auf dem Gebiete des Kunstverständnisses läßt sich kaum erreichen, da die Gesellschaft sich nie freiwillig zu einer neuen Einsicht bekehren läßt; auch wenn dies ganz offensichtlich und in jeder Hinsicht von Vorteil wäre. „Ich will mich auf meine alten Tage nicht noch einmal umstellen . . ." heißt es immer.
Die neue Kunst ist stets subjektiver Art; sie erscheint unverständlich und unharmonisch, solange sie sich noch nicht durchgesetzt hat, d. h. solange ihre subjektive Eigenart von der Gesellschaft nicht anerkannt und zur objektiven Normalität „erhoben" ist.
Wie bereits erwähnt, stehen der schöpferischen Gestaltung des Menschen zwei Wege offen: der wissenschaftlich-formale (des Bewußtseins) und der ästhetisch-künstlerische (des Unter- oder Überbewußtseins).
Der Wissenschaftler, dem das aktive Bewußtsein in jeder Hinsicht das Maßgebende ist, kommt gar nicht in Versuchung, dem Unter- oder Überbewußtsein in bezug auf seine durchaus konkrete Arbeit irgendwelche Rechte einzuräumen; der Künstler hingegen, der vor allem Erkenntnisse des Unter- oder Überbewußtseins zum Ausdruck bringt – und dabei verstanden werden – will, ist gezwungen, sich in seiner Arbeit sowohl des Unter- (oder Über-)Bewußtseins als des Bewußtseins zu bedienen. Freilich spielt für den Künstler, in seiner eher abstrakten als konkreten Arbeit, das Bewußtsein stets eine untergeordnete Rolle, aber eine Rolle spielt es doch, so daß die Verständnislosigkeit der Gesellschaft gewissermaßen an dem isolierten „Verständnis" für das „Wissenschaftlich-Formale" in der Kunst gemessen werden kann.

Das eigentliche gestaltende Element der Kunst – das ästhetisch-künstlerische – ist begreiflicherweise ausgesprochen subjektiver Art; es schafft neue, in der „objektiven Natur" nicht vorhandene, künstlerische Tatsächlichkeiten (so wie beispielsweise das musikalische Gehör im unharmonischen Lärm der Umgebung Möglichkeiten einer harmonischen Ordnung erkennt und diese Möglichkeiten zu realisieren vermag).

Jedes Kunstwerk, – jedes Bild – ist sozusagen die Wiedergabe einer subjektiven Verfassung – die Darstellung einer durch das Prisma des Subjektivs (des Gehirns) betrachteten Erscheinung.

Es wäre somit durchaus denkbar, daß man in einem Gemälde an der Eigenart der formalen Wertverhältnisse, der Farbenharmonie und der Faktur die Entwickelung der gestaltenden Bewegung und die veranlassende Verfassung des Künstlers durch vergleichende Analyse der vermutlichen Absichten, der verwerteten Mittel und der erreichten Expression erkennen könnte.
Das Resultat solch einer analytischen Untersuchung wäre in bezug auf das formale Element in einem bestimmten kombinierten Verhältnis der Geraden zu der Geschwungenen und in bezug auf das farbige Element in einem bestimmten Spektrum darzustellen.
Eine auf diese Weise konstruierte Formel könnte als Bewertungsmaßstab des in einem Gemälde zum Ausdruck gelangten Verhältnisses der gestaltenden Persönlichkeit (des Subjekts) zu der veranlassenden Erscheinung (zu dem Objekt) angesehen werden; vorausgesetzt, daß man sich damit begnügt, ein Kunstwerk (das Gemälde) im Sinne der Zeit (des jeweiligen Zustandes der Kultur, der Technik, des Fortschrittes) zu bewerten, da ein Kunstwerk an und für sich überhaupt nicht meßbar ist. Es entsteht außerhalb der Zeit, denn die Kunst progressiert nicht.
Wir wollen uns also darauf einigen, das charakterisierende Element eines Bildes nach dem kombinierten Verhältnis der Geraden und der Geschwungenen zu bestimmen.

Da nun dieses charakterisierende Verhältnis der Geraden und Geschwungenen durchaus verschieden ausfallen kann, so ist es am zweckmäßigsten, annähernd gleichartige Erscheinungsformen desselben in Kategorien zu ordnen, eine malerische Variabilitätsmöglichkeit der Erscheinungsformen innerhalb einzelner Kategorien festzusetzen und dieselbe durch eine graphische Formel darzustellen. Diese graphische Formel tritt, sobald sie die Eigenart des Verhältnisses der Geraden und der Geschwungenen einer andern Kategorie beeinflußt, als additionales Element in Erscheinung und bewirkt die Entstehung neuer charakterisierender Verhältnisse.
Wir unterscheiden somit auf dem Gebiete der Malerei eine ganze Reihe verschiedenster Kunstrichtungen, verschiedenster Sonderzustände der „Kultur der Malerei“ (Siehe **54**); wobei jede Kunstrichtung, jeder Sonderzustand der „Kultur der Malerei“ ein charakteristisches, additionales Element aufweist, das in einem bestimmten kombinierten Verhältnis der Geraden und der Geschwungenen, sowie in einem bestimmten Farbwertverhältnis, zum Ausdruck kommt.

54

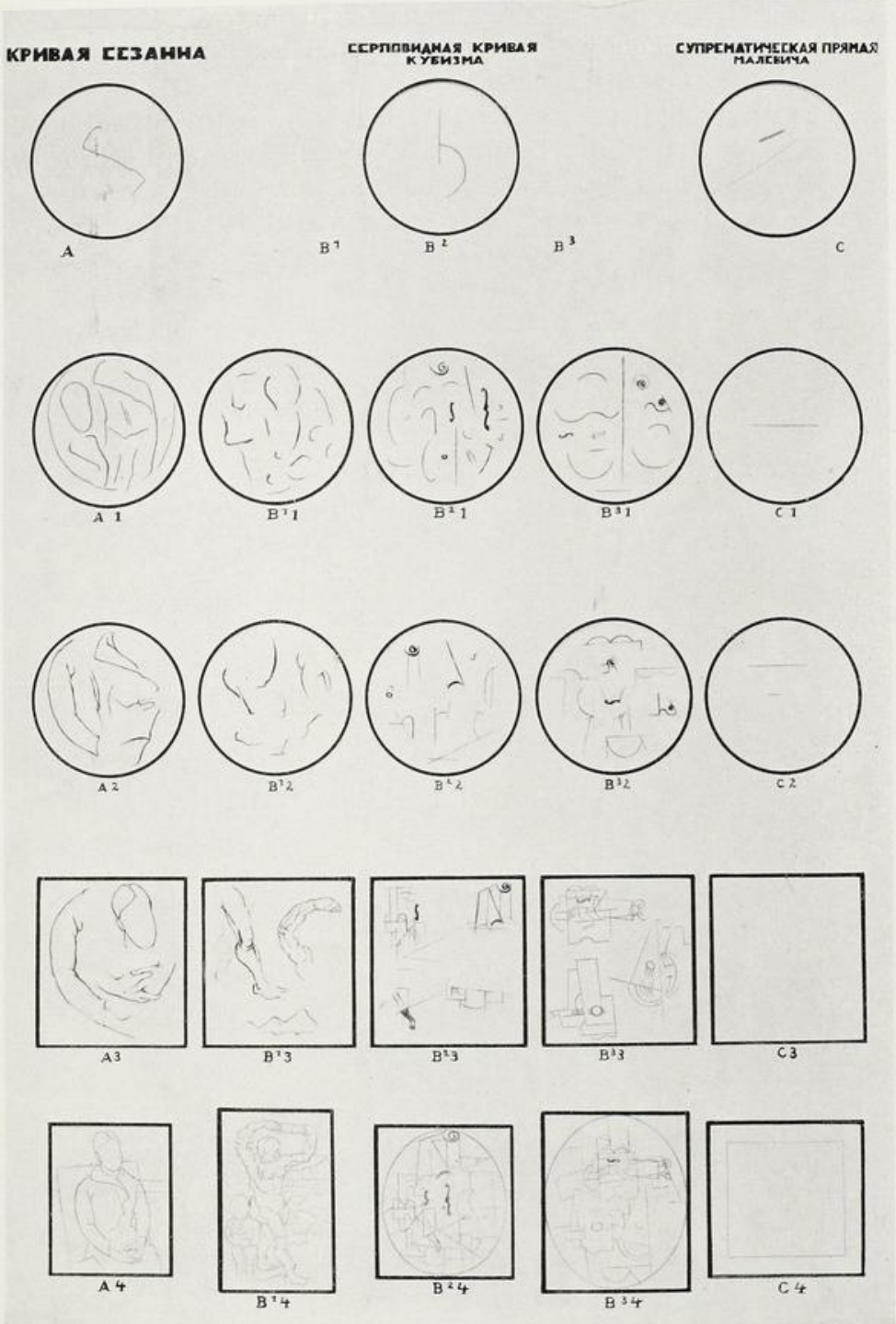


Abb. 54 ANALYTISCHE UNTERSUCHUNG DER FORMGESTALTUNG BEI DEN MALERISCHEN KULTUREN CÉZANNES, DES KUBISMUS UND DES SUPREMATISMUS. ADDITIONALE ELEMENTE DIESER KULTUREN.

Für den Forscher ist das Gemälde, oder ein bestimmter Fall desselben, ein Dokument formaler und koloristischer Wertverhältnisse, die in der Struktur und in der Faktur des Gemäldes zu erkennen sind (siehe **55, 56**). Er findet „die Formel der schöpferischen Nervenreizung des Künstlers" sowohl in den kleinsten Teilflächen des Bildes als auch in größeren Fragmentteilen desselben und erkennt sie an einer bestimmten, geschwungenen, wellenförmigen oder geraden Linearität. Die Gesamtheit dieser Eigenartigkeiten bestimmt dann die fleckenartige, verschwommene, matte, glatte, durchsichtige oder undurchsichtige Beschaffenheit des Bildkörpers.
Die Feststellung der Ursachen dieser oder jener Beschaffenheit des Bildkörpers, durch eine Prüfung des Zusammenhanges der formalen und koloristischen Elemente, wäre die Aufgabe der nächsten Forschungsetappe.

55

Abb. 55 DIE STRUKTUR VON CÉZANNES MALEREI.

56

Abb. 56 DIE STRUKTUR EINER IMPRESSIONISTISCHEN MALEREI.

Das Bild ist gewissermaßen die Aufzeichnung einer variierenden Farbenenergie, die sich in Flächen, oder Linien konzentriert, so daß der allgemeine Begriff „Malerei" folgendermaßen spezifiziert werden müßte:
1. farbige Graphik, 2. Farbflächen-Malerei und 3. eigentliche Malerei. (Siehe **57** bis **59**.)
(Die farbige Graphik eines Holbein, die Farbflächenmalerei eines Matisse oder Gauguin und die eigentliche Malerei Rembrandts und Cézannes.)
Die Verschiedenartigkeit dieser drei Farbensprachen erkennen wir ohne weiteres an der Struktur des Bildkörpers, an dem Charakter des Farbennetzes etc. etc.

57

Abb. 57
DIE GRAPHISCHE „KOLORISTIK" HOLBEINS.

58

Abb. 58
DIE „KOLORISTIK" MATISSES.

59

Abb. 59
DIE „MALEREI" CÉZANNES.

Nach einem bestimmten Verhältnis der Geraden und der Geschwungenen (im Sinne der bereits erwähnten Formel) erkennen wir ferner den Zusammenhang des einzelnen Bildes mit dieser oder jener „malerischen Kultur" (die durch die Formel des additionalen Elements charakterisiert ist) und die Proportion der Beteiligung des Bewußtseins und des Unter- oder Überbewußtseins (d. h. des „Wissenschaftlich-Formalen und des Ästhetisch-Künstlerischen").

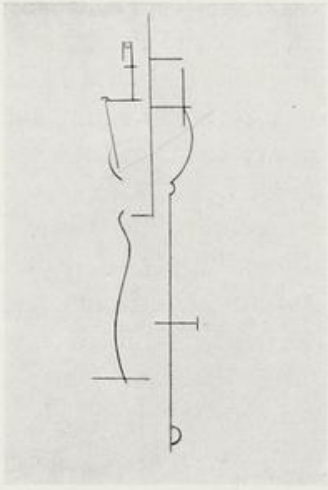
Auf diese Weise könnte man z. B. die charakteristischen Elemente: des Impressionismus, des Expressionismus, des Cézanneismus, des Kubismus, des Konstruktivismus, des Futurismus und des Suprematismus feststellen und graphische Darstellungen der Zusammenhänge konstruieren, in denen nun ein ganzes System der Entwickelung der Geraden und der Geschwungenen, die Gesetze der formalen und der farbigen Strukturen (sowie der Zusammenhang derselben mit den Erscheinungen des sozialen Lebens verschiedener Epochen), die Kennzeichen dieser oder jener „künstlerischen Kultur" und die Eigenart der Fakturen, Strukturen etc. erkennbar sein müßten.

Eine in diesem Sinne durchgeführte Untersuchung der Malerei wäre einer bakteriologischen Untersuchung vergleichbar. Das sich hinzufügende (additionale) Element — die Bakterie oder der Bazillus (z. B. das Tuberkel-Stäbchen) bewirkt bestimmte Veränderungen im Organismus. Wenn man den Normalzustand des gesunden Organismus in einem bestimmten Linienverhältnis darstellt, so wäre die Veränderung des Zustandes unter dem Einflusse des sich hinzufügenden Elementes durch eine bestimmte Verschiebung der Linienordnung darzustellen.

Ein streng organisierter kubistischer Aufbau (siehe **60** bis **62**) erfährt unter dem Einflusse des neuen additionellen Elementes des Suprematismus eine analoge Verschiebung der charakteristischen Linienordnung. Es beginnt eine Umgruppierung im Aufbau, der zu der neuen suprematistischen Ordnung führt.

Die Erforschung aller Erscheinungen dieser Art ist für die Erkenntnis zweckmäßiger Unterrichtsmethoden an den Kunstschulen von größter Bedeutung; ebenso wie die Forschungen auf dem Gebiete der Bakteriologie für den Mediziner, der nach neuen, wirksamen Heilmethoden sucht, überaus bedeutungsvoll sind. Die Erkenntnis jenes Verhältnisses der Geraden und der Geschwungenen, das eine malerische Kultur charakterisiert und das, indem es als additionales Element auftritt, die Umgestaltung anderer, bestehender Verhältnisformen bewirkt, ist somit für uns eine Notwendigkeit ersten Grades.

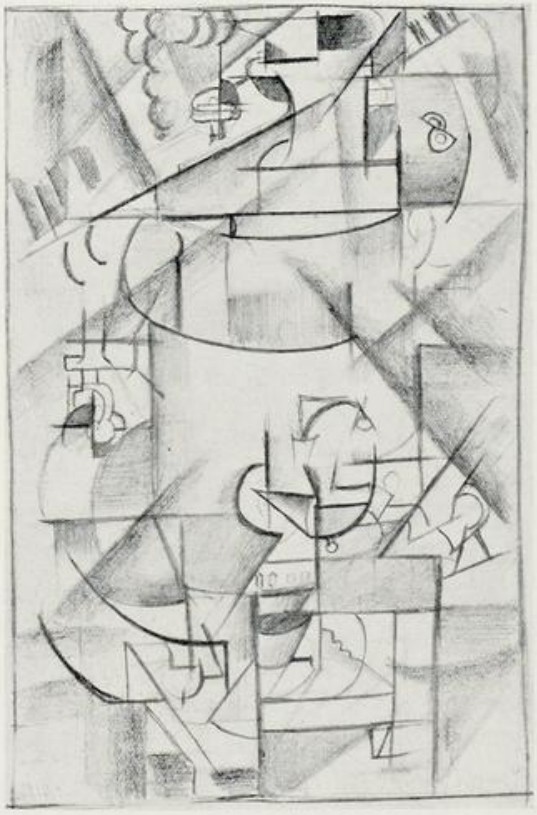
60



61

Abb. 60

BEEINFLUSSUNG KUBISTISCHER GESTALTUNG DURCH DIE „SUPREMATISTISCHE GERADE".



62

Abb. 61—62 FORTFALL DER „WIEDERHOLUNGSLINIEN" DES KUBISMUS.

Die Anfänge des Futurismus und Kubismus haben viele Ärzte zu der Annahme verleitet, daß die Futuristen und Kubisten, infolge einer pathologischen Störung, die Fähigkeit verloren haben, Erscheinungen in ihrer Gesamtheit zu erfassen, wobei sie ihre Annahme dadurch zu beweisen versuchten, daß sie die Zeichnungen der Kubisten mit den Zeichnungen geistig Kranker verglichen, in denen der darzustellende Gegenstand zerrissen und in einzelnen unzusammenhängenden Teilen wiedergegeben war.
Die Abhandlungen der Gelehrten und die Wahl der argumentierenden Beispiele machten mich insofern stutzig, als sie die Lösung der zu behandelnden Frage ausschließlich auf Grund der von erkrankten Personen erlangten Dokumente erreichen zu können glaubten und von den sachlichen Grundlagen des Kubismus, in denen doch ein durchaus gesundes Streben zu einem streng organisierenden Aufbau unverkennbar ist, keinerlei Notiz nahmen.
Die Kritik hat seit jeher jede neue Form der Kunst zunächst als eine krankhafte Erscheinung darzustellen versucht. In neuerer Zeit führt man sie mit Vorliebe auf Klassenpathologie zurück und nennt sie, spießig, mystisch, idealistisch u. s. w.; vor allem aber wird den Künstlern vorgeworfen, daß ihre Werke „den breiten Massen" unverständlich sind.

Die Barbizonsche Schule rief seinerzeit durch den Verzicht auf die naturgetreue Wiedergabe der „Natur" einen Sturm der Entrüstung in der Gesellschaft hervor. Später, als die Barbizonsche Schule als „Normal-Zustand" galt, und die neue Strömung des Impressionismus sich bemerkbar machte, fiel die Gesellschaft und die Kritik mit neuer Kraft über den Impressionisten her . . . Dabei lag eine „Durchbrechung" der gewohnten Norm (für die sich die Barbizonsche Schule eingesetzt hatte) gar nicht vor, denn die Impressionisten haben, indem sie in immer größerem Maße den malerischen Inhalt der Natur umfaßten, das malerische Element weiter entwickelt und die bestehende künstlerische Kultur durch das neue additionale Element — das „Licht" (— als solches) vervollständigt. Dies rief allerdings eine Veränderung der malerischen Struktur hervor, wodurch die visuelle Auffassung der Natur (zu der die Gesellschaft durch die Barbizonsche Schule gelangt war) ebenfalls eine Änderung erfuhr. Auch glaubte man, den Impressionismus insofern als eine krankhafte, unnormale Erscheinung ansehen zu müssen, als die Verwertung blaßblauer, kalter „Lichteffekte" in einer malerischen Darstellung widernatürlich erschien und der bisher gültigen Norm widersprach. Cézanne und später die Kubisten und Futuristen riefen in noch höherem Maße die Entrüstung der Gesellschaft hervor, denn ihre malerischen Darstellungen wichen scharf von jeder Norm ab. Die Verallgemeinerung der Erscheinungen

ging hier so weit, daß der Laie nichts mehr erkennen konnte und die neue künstlerische Auffassung für Wahnsinn hielt.
Hier ging offensichtlich eine radikale Revision aller bestehenden Normen vor sich. Eine neue Weltanschauung trat ins Leben, deren Inhalt und Bedeutung verkannt wurden; denn der Verzicht auf das gegenständliche Element in der Malerei rechtfertigt keineswegs die Voraussetzung einer krankhaften Entartung der Auffassungsfähigkeit oder gar der Degeneration einer Klasse.
Man war gewohnt, die Erscheinungen der Farbe in untrennbarem Zusammenhang mit „realen" Formen der Natur — mit Wolken, Menschen, Dörfern usw. — wahrzunehmen und konnte nicht verstehen, warum die farbige Struktur des Bildes plötzlich die eingefahrene Bahn verließ — und Grünes, Blaues, Weißes, Graues, Rotes sich in einem neuen, „unbegreiflichen" Zusammenhang ordnete, so daß Wolken, Dörfer und Fernsichten verschwanden.
Doch nach vielen Jahren kam man zu der Erkenntnis, daß die Impressionisten, Cézanne, ja sogar die Kubisten wertvoll seien . . ., so daß heute die Bildwerke der Begründer und Anhänger neuer malerischer Kulturen in Museen gesammelt und mit großer Sorgfalt behütet werden.
Jedoch ist damit noch nicht gesagt, daß die Sammlungen in den Museen zum Gegenstande ernster Forschung auf den Kunstschulen geworden sind. Wir sehen, daß die Gesellschaft und die Erzieher alle Maßnahmen ergreifen, um die höheren Schulen vor dem Eindringen der futuristischen Seuche zu bewahren. (Da man den Zusammenhang der Dinge in der neuen Kunst nicht erkennt, schließt man auf Destruktion; denn jedes kubistische Bild zeigt den Zerfall des Gegenstandes, — jedes suprematistische Bild — die Gegenstandslosigkeit selbst.)
Es besteht hier eine völlige Analogie mit den Bestrebungen der Gesundheitsämter. Wie diese jede Krankheit durch alle möglichen Maßnahmen zu bekämpfen suchen und die Erkrankten von den Gesunden isolieren, so wird auch auf künstlerischem Gebiet angestrebt, die bestehende Norm gegen alle Einflüsse zu schützen, die die alt hergebrachte Darstellungsform — das Vorbild — zerstören könnten. Aber ungeachtet aller hygienischen Maßnahmen besteht weder in der Medizin noch in der Kunst die Möglichkeit, das additionale Element auszusperren.

In der Malerei unserer Zeit machen sich unzählige Strömungen bemerkbar, von denen jede auf einen gewissen Kreis von Personen durch den ihr eigenen Zusatz zu der bisherigen künstlerischen Logik (also durch ihre Eigenart) wirkt. (Am empfänglichsten für alle diese Einflüsse sind die Künstler selbst und zwar um so mehr, je sensitiver ihr Nervensystem ist.)

Die verschiedenen Strömungen in der Malerei lassen sich in zwei Hauptgruppen einteilen:

1. die der reinen Farbe und

2. die der vermischten Farbe. Diese zweite Gruppe könnte man auch die der „Farbenscheuen" nennen, da in derselben keine ausgesprochen reinen Farben vorkommen.

Daneben besteht noch eine dritte Gruppe und zwar die der übelsten Form künstlerischen Schaffens. Zu dieser Gruppe gehören die Eklektiker, die die unmöglichsten Kunstwerke hervorbringen, da sie die Fähigkeit besitzen, die ganze Vielfältigkeit der Elemente verschiedener malerischer Kulturen in sich aufzunehmen und zu verwerten. (Solche Werke bezeichne ich als Vermischung künstlerischer Begriffe und Empfindungen.)

Nach einer eingehenden Untersuchung all dieser Erscheinungen erhielt ich eine Reihe von Diagrammen, in denen die charakteristischen Linien der Entwickelung der Form und der Farbe dargestellt waren. Besonders anschaulich fiel dabei die Linie der Entwickelung der Geraden und Geschwungenen in den verschiedenen Stadien des Kubismus aus.

Bei der Erforschung des Cézanneismus, des Kubismus und des Suprematismus gelang es mir, drei Typen der additionalen Elemente festzustellen und dieselben durch besondere charakteristische Zeichen zu fixieren. Somit war denn die Möglichkeit gegeben, das Vorhandensein der Elemente verschiedener Kulturen und das Verhältnis derselben zueinander in einem beliebigen Gemälde festzustellen, so daß bei der Beurteilung der Arbeiten eines auszubildenden Malers die spezifische Veranlagung desselben ohne Schwierigkeiten erkannt werden konnte, wodurch wiederum die Wahl der zweckmäßigsten Unterrichtsmethode erleichtert wurde.

Die Fähigkeiten und Veranlagungen eines Kunstschülers dürfen nicht nach den Grundsätzen der Ästhetik beurteilt werden, schon deswegen nicht, weil das Element des Ästhetischen ausgesprochen subjektiver Art ist. Hier kann nur eine streng wissenschaftliche, objektive Methode zum Ziele führen. Jede Kunstschule — oder „Universität der Künste" muß in eine Reihe von Fakultäten zerfallen; — z. B.: für Musik, Dichtkunst, Malerei, Architektur, — in deren jeder die Erscheinungen dieser oder jener Kultur erforscht werden. Bei jedem Schüler der Fakultät für Malerei muß die Entwickelungsstufe derjenigen malerischen Kultur, die ihm am meisten liegt, richtig erkannt werden, damit er seine Fähigkeiten zur vollen Entfaltung bringen kann.

Leider ist nun aber das Verständnis für die Verschiedenartigkeit malerischer Kulturen noch immer sehr mangelhaft; und obwohl wir neben der Haupteinteilung der Erscheinungen in der bildenden Kunst (Graphik, Malerei, Architektur) verschiedene Strömungen (Kunstrichtungen) wie: Impressionismus, Kubismus, Futurismus usw. unterscheiden, sind die diesbezüglichen Begriffsbestimmungen noch so unklar, daß ohne wissenschaftliche Analyse eine Klärung unmöglich erscheint.

Im Verlaufe vieler Jahre habe ich mit Malern, die unter dem Einflusse dieses oder jenes additionalen Elementes standen, verschiedene Versuche angestellt und interessante Resultate erzielt. Die „mit Malerei infizierten" Individuen wurden nach Maßgabe entsprechender, charakteristischer Zustandserscheinungen (je nach dem in Erscheinung tretenden additionalen Element) in zusammenhängende Gruppen geordnet. Sodann beschloß ich, die Ergebnisse meiner theoretischen Forschungen in der Praxis zu überprüfen.

Es gelang mir, zwei Gruppen von Schülern zusammenzustellen. Die eine arbeitete im Sinne bewußten, theoretischen Schaffens, die andere im Sinne des unbewußten, intuitiven Gestaltens. Dabei stellte ich fest, daß die Schüler der ersten Gruppe nach Überwindung des Cézanneismus auf dem Weg der theoretischen Erfassung mühelos bis ins letzte (vierte) Stadium des Kubismus folgen konnten, während die Schüler der zweiten Gruppe über Cézanne kaum hinauskamen. Man kann somit behaupten, daß das erste Stadium des Kubismus die äußerste Grenze der malerischen Möglichkeiten darstellt. Die Malerei verträgt weder Konstruktion noch Rekonstruktion, so daß die verschiedenen Stadien des Kubismus, in denen das Element der Konstruktion oder Rekonstruktion entscheidend ist, den Maler veranlassen, zur Materie zurückzukehren. Im zweiten Stadium des Kubismus bereits erkennt man die gegenständliche Materie nicht mehr. Der Künstler, der seine Kunst über die malerischen Möglichkeiten hinaus entwickeln will, ist gezwungen, zur Theorie und Logik zu greifen und somit das Gestalten des Unterbewußtseins unter die Kontrolle des Bewußtseins zu stellen.

Kunstschülern, die im Sinne der Cézanneschen Kultur arbeiteten, demonstrierte ich verschiedene fragmentarische und konstruktive Organisationen des additionalen Elements. Die Wirkung war bei allen Schülern gleich stark, trotzdem sie sich in den Zuständen ihrer malerischen „Infektion" voneinander unterschieden.

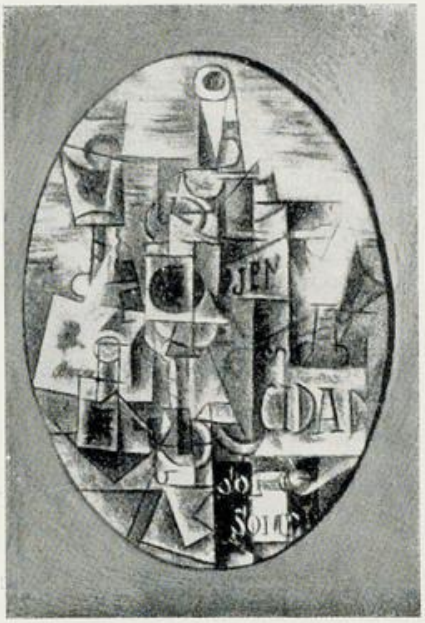
Ich versuchte unausgesetzt, durch die Logik der Theorie auf das Bewußtsein einzuwirken und setzte dies solange fort, bis das Bewußtsein auf die entsprechenden Erscheinungen zu reagieren begann.

Sobald dies der Fall war, begann das theoretische, logische Element an Bedeutung

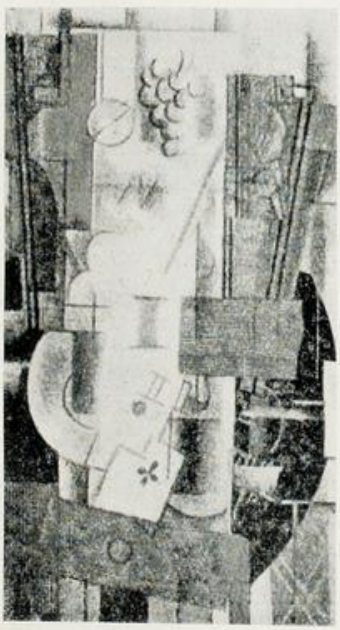
zu verlieren, so daß die Lösung des Aufbaues (also die Gestaltung selbst) schließlich dem Unterbewußtsein überlassen blieb. Es lag somit in dem geschilderten Falle eine gestaltwerdende Erkenntnis vor, die als das Resultat einer regen Wechselbeziehung zwischen den Elementen des Bewußtseins und des Unter- (oder Über-)Bewußtseins zu betrachten ist.
In einem anderen Falle erprobte ich die gleichzeitige Wirkung zweier malerischer Kulturen. Einem Maler, der stark zu Cézanne neigte, verordnete ich eine bedeutende Dosis kubistischer Verbindungen von Geschwungenen und Geraden aus verschiedenen Momenten der Entwickelung aller vier Stadien des Kubismus. Die auf diese Weise erzielte gleichzeitige Wirkung zweier malerischer Kulturen (der Cézannes und der des Kubismus) erschütterte gewaltig die künstlerische Auffassung und die Darstellungsmethode des Malers. Ein darzustellender Gegenstand veränderte sich in seinen Proportionen: zeitweise fielen unter der Wirkung des Sichelförmigen (des Kubismus) aus dem sichtbaren Gegenstande einige Linien fort, dann aber erschien der Gegenstand — als solcher und in vollem Umfange wieder. (Siehe **63** bis **66**.)

Daraus ergab sich ein unaufhörliches Schwanken der gestaltenden Tätigkeit des Malers, die bald das „Faserartige" Cézannes aufnahm, bald das „Sichelförmige" des Kubismus anwendete. Der Gegenstand schwankte zwischen „Zerlegung" und „Aufbau". Die nervöse Reizbarkeit des Künstlers erhöhte sich; sogar das rein äußerliche Benehmen erfuhr eine Veränderung, indem spontane Fröhlichkeit mit Gleichgültigkeit wechselten. Dieses hatte seinen Grund in dem jeweiligen Vorherrschen eines der additionalen Elemente; das „Sichelförmige" rief Konzentration und Ruhe hervor (den Zustand, in dem der Maler sich bemühte, seinen Verstand zur Erfassung des ihm vorschwebenden Systems zu zwingen); sobald er aber die Lösung gefunden hatte, fixierte er sie (die Lösung), in heiterer Stimmung und mit Leichtigkeit, auf der Leinwand.
Darauf verstärkte ich die Dosis des kubistischen additionalen Elements solange, bis sich eine Stockung in der Arbeit bemerkbar machte und schließlich sozusagen die malerische Paralyse eintrat. Der Maler hätte sich die Lösung gerne durch theoretische Berechnungen erleichtert, gelangte jedoch auf diesem Wege nicht zum Ziele, da in ihm das Streben zu malerischer Formgebung, im Sinne eines Cézanneschen gefühlsmäßigen Aufbaues stark überwog. Augenscheinlich ist die Lösung (das Gestaltwerdenlassen der Empfindung) auf rein theoretischem Wege nicht zu erreichen. Die Theorie ist nur eine gewisse Grundlage im Rahmen des Bewußtseins; die endgültige Lösung aber bleibt immer dem Unter (oder Über-)Bewußtsein — dem Gefühlsmäßigen oder der Empfindung — vorbehalten.

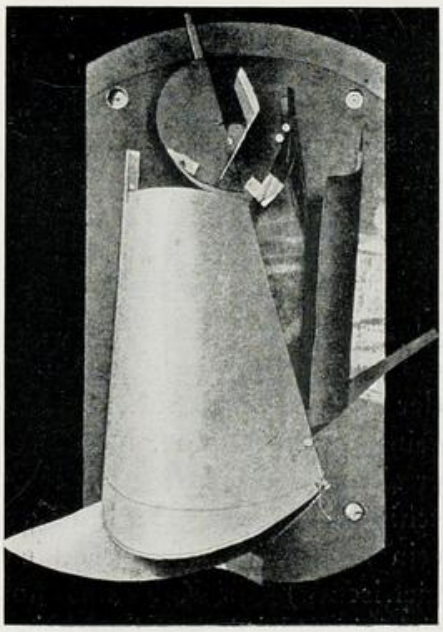
63



64



65



66

Abb. 63—66 VERSCHIEDENE STADIEN DES KUBISMUS.

Die Stockung in der Arbeit des Malers (die auf den Kampf zweier gleichzeitig in Erscheinung tretender additionaler Elemente hinweist) ist der entscheidende Augenblick, in dem die malerische Krisis eintritt und in dem der Maler vor die Notwendigkeit gestellt wird, sich eindeutig für eine der beiden Kulturen zu entscheiden.

Ich habe in einem Falle solcher Krisis beobachtet, daß das „Faserartige" Cézannes sich immer stärker bemerkbar machte, bis sie das „Sichelförmige" des Kubismus völlig verdrängte . . . Der Cézanneist blieb in der malerischen Bahn und gelangte nicht zum Kubismus. In solch einem Falle dürfte es am zweckmäßigsten sein, den Maler vor dem Einflusse ihm wesensfremder Strömungen (mal. Kulturen) zu schützen und durch die ungehinderte Fortentwicklung der ihm eigenen malerischen Kultur gewissermaßen eine Übersättigung herbeizuführen, wodurch dann der geeignete Boden für die Aufnahme neuer malerischer Reizungen (die vom ersten Stadium des Kubismus ausgehen) geschaffen werden könnte.

Einer der unter meiner Beobachtung stehenden Maler der Cézanneschen Kultur hielt, trotzdem ihm erhebliche Dosen von Kubismus zugeführt wurden, besonders lange stand; sein „künstlerischer Organismus" zeigte starken Widerstand gegen das additionale Element des Kubismus. Das unterbewußte Zentrum, das ganz ausgesprochen auf Cézannesche Harmonien eingestellt war, kämpfte hier gegen das Bewußtsein, das bereits vom Kubismus theoretisch überzeugt war und ständig das kubistische „Sichelförmige" anwandte.

Das Bewußtsein brachte eine ganze Reihe logischer Voraussetzungen hervor, die der Maler annahm, trotzdem er nach wie vor zu der Cézanneschen Kultur neigte. Das Bewußtsein widerstand der unterbewußten nervlichen Auffassung, indem es alle Vorteile und Wahrheiten des Kubismus nachwies. Jedoch war der Rückgang des Einflusses des „Sichelförmigen" ohne weiteres vorauszusehen. Um nun die Krisis zu beschleunigen, führte ich die suprematistische „Gerade" ein und begann auf den Maler mit suprematistischen Elementen durch die Logik der Theorie einzuwirken. Dies hatte eine hohe Inanspruchnahme des Bewußtseins zur Folge, so daß die Arbeit des unterbewußten, schöpferischen Zentrums erschwert wurde. Der Maler war nun der gleichzeitigen Einwirkung dreier verschiedener additionaler Elemente der entsprechenden Kulturen ausgesetzt: der rein malerischen (lockeren, leichten) Cézannes, der kristallartigen (streng geometrischen) des Kubismus und der flächigen des Suprematismus. Es ergab sich ein eklektisches Durcheinander, aus dem nichts als eine „ästhetische Mißgeburt" entstehen konnte.

Dieser Versuch gab mir über die Wirkung jedes einzelnen additionalen Elements Aufschluß, außerdem aber zeigte sich bei der Arbeit des Malers selbst,

daß jedes Element einer Kultur eine nur ihm eigene Wirkung ausübt, daß also tatsächlich jedes Element seine besondere Färbung besitzt und das Wesen einer neuen Konstruktion darstellt. Die Malfläche (das erwähnte „Durcheinander" auf dem Bilde) enthielt somit verschiedene einander widersprechende Elemente, wie Malerei, Ton und Farbe, von denen zwei — Ton und Farbe — dem malerischen Prinzip widersprechen.
Ich wußte, daß es dem Maler unmöglich sein würde, diese Widersprüche intuitiv zu überwinden, er mußte vielmehr diese Probleme mit dem Bewußtsein lösen, d. h. jene Ursachen erkennen, die ihn am Aufbau eines malerischen Körpers hinderten. Natürlich ist eine derartige Arbeit für den Maler nicht leicht, sie ermüdet ihn und gibt ihm nicht die Möglichkeit, ein Gemälde aus einer Eingebung heraus zu schaffen. Ich sah, daß trotz aller Anstrengungen des Malers, sich auf der suprematistischen Geraden zu halten, sein Rückfall in die Cézannesche Kultur unvermeidlich war, da der Suprematismus von ihm nur logisch, als Theorie aufgenommen, sein ganzes Innere aber malerisch gestimmt war. Auf diese Weise stellte ich den Grad der Einwirkungsmöglichkeit dreier, (ständig zugeführter) additionaler Elemente fest.

Bei einem andern Versuch führte ich die Kultivierung und Entwickelung dieses oder jenes Zusatzelementes bis zu seiner äußersten Norm durch. Daher konnte ich feststellen, daß bei Erreichung der Norm, z. B. der Cézanneschen Kultur, ganz unauffällig sich kubistische Geschwungene in ihren typischen Verbindungen zu entwickeln begannen. In dieser Periode begriff der Maler die theoretischen Angaben und reihte sie mit Leichtigkeit in das System ein, löste es entweder mit Hilfe theoretischer Grundlagen oder auf schöpferischem, unbewußtem Wege. Sein Wesen war in Einklang mit dem kubistischen Gesetz gebracht. In dieser Entwickelungsperiode des Sichelförmigen machte sich zeitweise die Neigung zur suprematistischen Geraden bemerkbar, jedoch versuchte ich, dieser Neigung auf jede Weise entgegenzuwirken, da sie ein Resultat der theoretischen Logik war, ich aber den Maler in der reinen Kultur des sich in ihm entwickelnden kubistischen additionalen Elements erhalten wollte. Ich isolierte ihn von Futurismus und Suprematismus, worauf er mit ungewöhnlicher Kraft malerische Massen in kubistischem System aufzubauen begann. Sobald man ihn aber der malerischen Isolierung beraubte, so begann das Nervensystem sich von anderen Elementen zu nähren, und in das kubistische System drang eine neue Form oder ein Element, das dem kubistischen Aufbau wesensfremd war und ein eklektisches Gebilde ergab. In einem Falle, in dem die Isolierung gestört war, geriet in das suprematistische System ein kubistisches Element, welches die Ein-

heitlichkeit der Malfläche so weit störte, daß sogar eine malerische Materie Cézannescher Konsistenz zu erkennen war. Dieses Verhältnis war für mich insofern ein wichtiges Resultat, als sich daraus ergab, daß die stufenmäßige Entwickelung malerischer Kulturen bei strenger Isolierung des Malers den Organismus in der letzten Kultur festigt, indem er alle andern Systeme ablehnt und im Unterbewußtsein nur ein System festhält. Sein Verhältnis zur Form bleibt frei von eklektischen Mischungen. Solch ein Maler nimmt bei Einwirkung eines neuen additionalen Elementes dieses als solches auf, bringt es nicht in sein letztes System, sondern arbeitet an demselben (dem System) und entwickelt es zu einem neuen System.

Bei meinen Beobachtungen unterschied ich einige Typen von Malern, die ich in bestimmte Kategorien: A, B, C, D usw. einteilte. Diese Kategorien zerfielen wiederum in einzelne Gruppen: A_1, A_2..., B_1, B_2 usw. Als besonders charakteristisch erwiesen sich die Gruppen (Kategorien): A_1, A_2D, A_3D, A_4 und A_5. Die Kategorie A_2D und A_3D: die „Hohlen", A_4: die Eklektiker, A_5: die Einheitlichen oder Beständigen. In den „Hohlen" A_2D kann sich jede beliebige malerische Kultur entwickeln, die von der Kategorie A_1 hervorgebracht wird. Die Kategorie der Hohlen A_3D ist fähig, sich in die Kultur zu verwandeln, die ihr von der Kategorie A_1 eingeimpft wird. Sie bleibt unveränderlich, wodurch sie sich von der Kategorie A_1 unterscheidet, welche unbeständig ist, sich verändert und neue Formen malerischer Kulturen schafft. Die andere Kategorie A_2D, in der man eine Kultur entwickeln, sie erschöpfen und der man darauf eine neue Kultur einimpfen kann, besitzt einen Organismus, der die Fähigkeit hat, sich zu verwandeln und die Form der ihm eingeimpften neuen Kultur anzunehmen. Die „Hohlen" der Kategorie A_2D sind widerstandsfähig und entwickeln das ihnen eingeimpfte additionale Element einer malerischen Kultur, ohne aus den Grenzen des gegebenen Systems herauszugehen, sie schaffen die „Schulen". Sie stellen den Akkumulator dar, in dem die Energie des eingeimpften additionalen Elementes der Kategorie A_1 aufbewahrt wird. Versiegt diese Energie, so ist das Individuum leer, d. h. ungeladen und ist somit fähig, eine beliebige neue Kultur, sei es der Vergangenheit oder der Zukunft, aufzunehmen und von ihr zu leben, d. h. wenn ein Maler der Kategorie A_2D z. B. Kubist gewesen ist, kann er zu Cézanne, von Cézanne zu Monet, Renoir und schließlich zu Corot gelangen. Solche Fälle habe ich bei einigen unter meiner Beobachtung stehenden Malern feststellen können. Zu gegebener Zeit, wenn die Möglichkeit bestehen wird, das gesamte Material über die an den Malern gemachten Beobachtungen zu veröffentlichen, werde ich versuchen, meine Forschungen in einer gesonderten Abhandlung zusammenzufassen, in der ich dann

auf die Einzelheiten näher eingehen werde. Ungeladene („Hohle") Individuen der Kategorie A_2D verfügen über große Aufnahmefähigkeit. Sie vertragen eine ganz erhebliche Spannung und bringen Werke von großer Kraft hervor. Einige der von mir beobachteten Maler der Kategorie A_2D vertrugen die starke Spannung der stählernen Kultur der Stadt mehrere Jahre hindurch, während andere (der Kategorie A_3D) nicht fähig waren, die notwendige Energie auch nur ein Jahr lang aufzuweisen. Sie brauchen stets die Gegenwart der Kategorie A_2. Die Maler der Kategorie A_2D bedürfen einer konstanten Umgebung (eines unveränderlichen, beständigen Milieus), in der sie bestehen und ihre Energie in starker Form zum Ausdruck bringen, sie können sich jedoch auch einige Jahre in der Einsamkeit halten. Werden sie aber in eine andere Kultur verpflanzt, so löst sich die (stählerne) metallene Ladung in einigen Jahren auf und nimmt die sie umgebende neue Form an. Die dynamische Ebene der Oberfläche ihrer Arbeiten wird rauh, dann zerfällt sie in einzelne Pinselstriche, bildet eine borkenartige Masse mit allerhand Abstufungen der Töne und hat schließlich eine Lockerung der Malfläche zur unvermeidlichen Folge, indem sie sich in ihrer Beschaffenheit der Cézanneschen Oberfläche und dann der impressionistischen nähert. Die Berührung eines Individuums der Gruppe A_2D mit einer neuen Umgebung macht sich sofort entweder an der Erschlaffung des stählernelastischen Zustandes der Maloberfläche, des metallischen Charakters der Konstruktion und an der Zerstörung der geometrischen Form der Fläche und des Raumes bemerkbar oder aber umgekehrt — geschwächte Linien und gefärbte Flecke spannen sich, sobald das Individuum in metallische Umgebung kommt. In dem Gemälde eines solchen Malers sind immer diese oder jene Elemente zu erkennen, die zur Destruktion der ihm früher eigenen Darstellungsmethode führten. Die stählerne Oberfläche der Malerei wird weichlich, wird absorbiert und bildet eine teigartige Masse mit schleimigen, farbigen Übergängen verschiedener Konsistenz. Dieser Zustand wird durch die Schwächung der Linien charakterisiert, die manchmal faserartig werden, meist jedoch Flecke bilden, die sich gegenseitig überlagern, durchscheinen und eine dichte, schieferartige Elastizität aufweisen.

Die erschlaffte Farbenmasse zeigt an, daß die Form der malerischen Tätigkeit sich zu schwächen beginnt, daß das Nervensystem aus dem gespannten Zustand der straff-geradlinigen Gegenüberstellungen in den der faserig-geschwungenen Verbindungen übergeht. Das malerische Zentrum des Hirns vermindert sozusagen seine zentrifugale Bewegung, die bis dahin in so hohem Maße vorhanden war, daß die faserigen Linien an den Wandungen der Zentrifuge eine gleichartige gerade und gespannte Form annahmen, die Farbenmasse aber, an die Wandungen

der Zentrifuge gepreßt, eine dichte, metallische, tonartige oder farbige Masse bildete. Das geschwächte, zentrifugale Empfinden des Hirns offenbart alle oben erwähnten Zustände der Masse in ihrem schlaffen Zustande, die verstärkte zentrifugale Bewegung aber bringt umgekehrt die erschlafften Massen und Linien wieder in straffen Zustand. Ein Maler mit geschwächtem zentrifugalen Empfinden wird selbst in der Stadt stets weichkörperige Ansammlungen farbiger Masse aufnehmen. Es ist ihm unmöglich, die farbige Energie oder Linie in den metallischen Spannungen der Maschinen zu erfassen, sein Hirn wird einfach „zerzaust" und sein Bewußtsein unfähig, eine straffe Linie mit der anderen in Verbindung zu bringen. Es wird stets das statische Moment in der Gegenüberstellung von Licht und Schatten der Mauern, die lockere, lehmartige, ockerfarbige Masse mit blau-bläulichen, braun-grünen Tönen suchen — es leidet an Farbenscheuheit. Die Technik eines solchen Malers wird sich in borkenartigen Farbenmassen und den charakteristischen einander kreuzenden Pinselstrichen äußern; es ist eine ausgesprochene Staffeleimalerei, die unter Anwendung zweier verschiedener Methoden — der sichtbaren und der versteckten — entstehen kann. Der Werdegang eines Produzenten solcher Staffeleimalerei bewegt sich auf der Bahn „Cézanne-Rembrandt" — (Perihelium und Aphelium). Wenn aber die „Hohlen" der Kategorie A_2D wieder in die Umgebung der städtischen Kultur gelangen, so tritt eine Wiederholung ein, d. h. ihr malerischer Zustand wird wieder straff. (Solche Fälle der Rückkehr sind übrigens von mir in der Praxis nicht beobachtet worden.)

Die Maler der Kategorie A_2D können unter anderem nie gewisse Grenzen der Entwicklung dieses oder jenes malerischen Elementes überschreiten. Sie stehen zwischen zwei Einfluß-Sphären, und die geringste Neigung zur Vorstadt entfernt sie vom metallischen Pol. Die Darstellung der Natur (Wolken, Berghänge, Wälder usw.) lockt sie ständig. Ein Maler der Kategorie A_2D hat keine eigene Willenskraft, er kann nur einen fremden Willen aufnehmen und ihn wundervoll kultivieren. Diese Kategorie bildet den günstigsten Boden für die Realisierung jeder Idee, durch sie halten sich Lehren, Systeme, Staaten. Als die gefährlichste ist die Kategorie A_4 — die eklektische — anzusehen; sie will ein Werk aus lauter sich widersprechenden Systemen schaffen. (In der Politik würde man diese Kategorie „Kompromißler" nennen.)

Die Maler der Kategorie A_1 haben die Fähigkeit, neue additionale Elemente hervorzubringen, die imstande sind, die gewohnte Auffassung umzustürzen und eine neue künstlerische Ordnung aufzustellen. Dieses kommt daher, weil durch das additionale Element eine Rekonstruktion widergespiegelter Erscheinung vor sich geht. Darum wird die Natur bald zum Cézanneschen Realismus, bald kubistisch oder futuristisch. (Bei der Beobachtung eines Individuums, dem ein additionales Element irgendeiner malerischen Richtung eingeimpft war, habe ich gesehen, daß der Zustand der malerischen Masse sich allmählich verändert. Ich erkläre das damit, daß in dem Bewußtsein des Malers gewisse Schwankungen der „Gewichtsempfindungen" durch die Einwirkung des additionalen Elements hervorgerufen werden.)

Auf diese Weise erhalten wir auf der Maloberfläche neue Projektionen der im Gehirn Gestalt werdenden Reizungen, die damit für das Leben zu Realitäten werden. Die Erscheinungen der Natur oder der malerischen Form werden in eine neue Ebene verlegt, in der die Beziehungen der Elemente sich vom Gegenständlichen zu befreien beginnen und eine neue Ordnung in der malerischen Auffassung bilden. Die Umgestaltung der Erscheinungen erfolgt also nicht willkürlich oder infolge einer Veränderung des eigentlichen Sehvermögens des Malers, sondern nach unumstößlichen Gesetzen, die durch das jeweilig wirkende additionale Element bestimmt werden. Unter der Einwirkung dieses oder jenes additionalen Elementes verstärkt oder vermindert der Maler den empfangenen Eindruck, d. h. er läßt gewisse Elemente der Erscheinung fort oder fügt neue hinzu. Das Gegenständliche der Darstellung, das früher die Hauptsache war, tritt in den Hintergrund, es löst sich in der neuen Ebene auf und geht damit für diejenigen verloren, die das umgestaltende Gesetz nicht erkennen. So erscheint z. B. eine mit den Augen des Kubisten gesehene Geige in der Darstel-

lung ganz verändert. Sie geht von der objektiven zur subjektiven Darstellung (in einer neuen malerischen Ebene) über und hört damit auf, das eigentliche gegenständliche „Ding" zu sein.

Die Kenntnis der Gesetze, die durch die verschiedenen additionalen Elemente bestimmt werden, gibt die Möglichkeit, an dem fertigen Gemälde zu erkennen, welches additionale Element auf den Maler zur Zeit der Entstehung dieses Gemäldes einwirkte und zu welcher der vorerwähnten Kategorien der Maler gehört. Die Wiederholung einer bestimmten neuen Erscheinung ermöglicht eine entsprechend formulierte Zusammenfassung, wodurch die neue Erscheinung für immer weitere Kreise zur Norm wird und schließlich als die objektive Wirklichkeit angesehen werden kann. So erfolgt der Übergang der großen Masse aus einer Bewußtseinsebene in die andere. Jedes additionale Element übt einen starken Einfluß auf die Einstellung des Malers zu dem ihn umgebenden Leben aus (auch in wirtschaftlicher und politischer Beziehung). Es macht ihn von gewissen Lebensverhältnissen, von einer ganz bestimmten Umgebung abhängig, ohne die er nicht erfolgreich schaffen kann. So sind z. B. Futuristen und Kubisten ausgesprochene Großstädter. Sie sind vollkommen auf die Energie der Stadt, der Großindustrie, konzentriert und spiegeln ihre straffe, dynamische Geometrik wider. Das Stampfen der Maschinen, die rasenden Räder . . . gehören zu der inspirierenden Umgebung ihres metallischen Schaffens. Ein Maler der Cézanneschen Kultur wird dagegen immer aus der Großstadt hinausstreben; ihm ist der Bauer und das „Land" nicht fremd. Besondere Vorliebe zeigt er jedoch für die Vorstadt und die mittleren Provinzstädte. Es ist somit anzunehmen, daß man eine weit höhere Leistungsfähigkeit bei einem Maler erreichen könnte, wenn man ihn stets in der entsprechenden Umgebung arbeiten ließe. So müßte z. B. die Gruppe der Cézanneisten eine Akademie außerhalb der Großstadt haben, denn in der Provinz würde ein Maler dieser Gruppe am wenigsten der Einwirkung ihm wesensfremder Elemente ausgesetzt sein und brauchte seine Kräfte nicht zu verschwenden. Er könnte mit geringerem Kraftaufwand stärkere Werke schaffen.

Die Entwickelung der Malerei Millets, dessen malerische Kultur noch sozusagen im Zentrum des Dorfes stand (d. h. eine ländliche, rein malerische Kultur war), läßt sich über Cézanne bis in unsere Tage hinein verfolgen. Für die Cézannesche Malerei war das Dorf als Mittelpunkt der erforderlichen Umgebung schon nicht mehr geeignet, ebenso fremd ist ihr aber die Kunst der Großstadt, des Industriearbeiters (und zwar um so mehr, je intensiver die durch Industriearbeit bedingte metallische Kultur ist). Erst im Kubismus und Futurismus nimmt die Kunst der industriellen Umgebung ihren Anfang, d. h. da, wo die eigent-

liche Malerei aufhört. Übrigens sind diese beiden Kulturen (Kubismus und Futurismus) in ihrer Ideologie verschieden. Während der Kubismus im ersten Stadium seiner Entwickelung (Abb. **63** bis **66**) noch an der Grenze Cézannescher Kultur steht, verallgemeinert der Futurismus alle Erscheinungen bereits zugunsten der abstrakten Kunst und grenzt somit an eine neue Kultur — den gegenstandslosen Suprematismus.

Das additionale Element des Suprematismus nenne ich „die suprematistische Gerade" (dynamischen Charakters). Die dieser neuen Kultur entsprechende Umgebung ist durch die neuesten Errungenschaften der Technik insbesondere der Aviatik gegeben, so daß man den Suprematismus auch den „aeronautischen" nennen könnte. Die Kultur des Suprematismus kann in zweierlei Erscheinungsformen auftreten; und zwar in der des dynamischen Suprematismus der Fläche (mit dem add. Element der „suprematistischen Geraden") oder in der des statischen Suprematismus im Raume — der abstrakten Architektur — (mit dem additionalen Element des „suprematistischen Quadrats").

Wie bereits gesagt, ist also die Kunst des Kubismus und Suprematismus als Kunst der industriellen, straffen Umgebung anzusehen. Ihr Bestehen ist von dieser Umgebung abhängig, ebenso wie das Bestehen der Cézanneschen Kultur von der Umgebung „Provinz" abhängig ist. Im Interesse der Leistungsfähigkeit der Kunsttätigen hätte der Staat dafür Sorge zu tragen, daß für die Künstler der verschiedensten Kulturen die entsprechende Umgebung (das wohltuende „Klima") erreichbar wäre, und zwar könnte dies bis zu einem gewissen Grade auf dem Wege möglich gemacht werden, daß die Akademien ihren Sitz nicht immer und unbedingt in den Großstädten, sondern auch in der Provinz und auf dem Lande hätten.

Die unberührte Natur, die Natur des Landwirtes, die Provinz, die Stadt, die Großindustrie . . . bilden jene verschiedenartigen Umgebungen, für deren jede eine bestimmte künstlerische Kultur die gegebene, die wesensverwandte ist.

Man kann somit in bezug auf die additionalen Elemente verschiedener malerischer Kulturen von günstiger und ungünstiger Umgebung sprechen. Würde man z. B. einen Futuristen, Kubisten oder Suprematisten in die Provinz versetzen und ihn von der Stadt isolieren, so würde er sich allmählich von dem ihm wesensverwandten additionalen Element befreien und unter dem Einflusse der auf ihn einwirkenden neuen Umgebung in den Urzustand (der Naturnachahmung) zurückfallen.

Die ihm geläufige Sichelförmige des Kubismus oder Gerade des Suprematismus würde durch die äußeren Verhältnisse der neuen Umgebung, in der nichts von

einer metallischen Kultur, von der rastlosen Bewegung, von der Geometrik und der Straffheit zu erkennen ist, unterdrückt werden. Sein Schaffensdrang würde nicht mehr zu intensiver Arbeit angeregt werden, immer mehr dem Einfluß der neuen Umgebung verfallen und sich schließlich der Provinz anpassen. Die Elemente der Stadt, die der Maler in sich aufgenommen hat, verschwinden in der Provinz, so wie eine in der Stadt erworbene Krankheit in dem Erholungsheim (auf dem Lande) überwunden wird. Diese Erwägungen sind durchaus imstande, dazu beizutragen, daß die Allgemeinheit und die gelehrte Kritik Kubismus, Futurismus und Suprematismus als Krankheitserscheinungen ansehen, von denen die Künstler geheilt werden können . . . Man braucht den Künstler nur vom Energie-Zentrum der Stadt zu entfernen, so daß er keine Maschinen, Motoren und Leitungen sieht und sich dem lieblichen Anblick von Hügeln, Wiesen, Kühen, Bauern und Gänsen hingeben kann, um ihn von dem kubistischen oder futuristischen Leiden zu heilen. Kehrt dann ein Kubist oder Futurist nach längerem Aufenthalt in der Provinz mit einer Menge lieblicher Landschaften zurück, so wird er von Freunden und Kritikern freudig begrüßt als einer, der zu der gesunden Kunst zurückgefunden hat.

Das kennzeichnet nicht nur die Einstellung der Provinzler, sondern auch die der Großstädter, denn sie — auch sie! — sind bisher noch nicht in die metallische Kultur der Großstadt, in die Kultur der neuen menschlichen Natur hineingewachsen. Immer noch zieht es sie hinaus aus der Stadt in den ländlichen Frieden, wodurch auch der Hang der Maler zu ländlicher Natur erklärlich wird. Die malerische Kultur der Provinz empört sich gegen die Kunst der Großstadt (den Futurismus usw.) und sucht sie zu bekämpfen, denn sie (die Kunst der Großstadt) ist nicht gegenständlich-darstellend und erscheint krankhaft. Wäre aber der Standpunkt, daß Kubismus, Futurismus und Suprematismus Krankheiten sind, richtig, so müßte daraus die notwendige Konsequenz gezogen werden, daß die Stadt selbst, daß das dynamische Zentrum, eine krankhafte Erscheinung ist, denn ihr ist vor allem die „krankhafte Veränderung" der Kunst und der Kunstschaffenden zuzuschreiben.

Die neuen Kunstrichtungen können nur in einer Gesellschaft bestehen, die das Tempo der Großstadt, das metallische der Industrie in sich aufgenommen hat. Es kann keinen Futurismus geben dort, wo die Gesellschaft noch die idyllisch-ländliche Lebensweise aufrechterhält.

Die Maler fürchten die metallische Stadt, denn sie finden in der Stadt kein eigentlich-malerisches Element . . . in der Stadt herrscht der Futurismus.

Der Futurismus ist nicht die Kunst der Provinz, sondern die der industriellen Arbeit. Die Futuristen und die Industriearbeiter arbeiten Hand in Hand — sie

schaffen bewegliche Dinge und bewegliche Formen — in Kunstwerken und in Maschinen. Ihr Bewußtsein ist stets rege. Die Gestalt ihrer Werke ist unabhängig von Wetter, Jahreszeiten usw. . . . sie ist der Ausdruck der Rhythmen unserer Zeit. Ihre Arbeit ist an keinerlei Naturgesetze gebunden, wie das bei dem Landmann der Fall ist. Der Inhalt der Stadt ist die Dynamik, gegen die die Provinz stets protestiert. Die Provinz kämpft für ihre Ruhe. Sie wittert in der Metallisierung den Ausdruck einer neuen Lebensordnung, in der die primitiven Kleinwirtschaften, die Gemütlichkeit des Landlebens, ihr Ende finden. Die Provinz protestiert daher gegen alles, was aus der Stadt kommt, was neu und ungewohnt erscheint, selbst wenn es sich um landwirtschaftliche Maschinen handelt.

Es ist jedoch anzunehmen, daß die Kultur der Stadt früher oder später die ganze Provinz erfassen und ihrer Technik unterwerfen wird. Erst wenn dies geschehen ist, kann die futuristische Kunst ihre volle Kraft entfalten und in der Provinz ebenso wie in der Stadt gedeihen. Heute ist der Futurismus allerdings noch der schonungslosen Verfolgung durch die Anhänger der idyllischen Kunst der Provinz ausgesetzt. Die Anhänger dieser Kunst sind übrigens nur in ihrer Einstellung zur Kunst Provinzler, im übrigen neigen sie bereits zur „Futuromaschinologie", da das Leben selbst ja bereits futuristisch ist.

Je bewegter das Leben, um so intensiver und konsequenter die Gestaltung der dynamischen Form.

Der Futurist soll aber keineswegs die Maschine porträtieren, er soll neue abstrakte Formen schaffen.

Die Maschine ist gewissermaßen die „äußere" Form der zweckmäßigen Bewegung, die durch eine Multiplikation mit der gestaltenden Energie des Futuristen neue Formen und Form-Formeln erzeugt.

In diesem Sinne könnte man auch das unterscheidende Symptom der „Vervielfältigung" durch das Gestalten des Futuristen gegenüber der Vervielfältigung der Form durch den sogenannten realistischen (naturalistischen) Maler darin erkennen, daß der Futurist eine steigernde Multiplikation veranlaßt, während der Realist nie über das $1 \times 1 = 1$ hinauskommt.

Der Futurist gestaltet unter vorwiegender Beteiligung des Unter- oder Überbewußtseins (indem er die Elemente der Stadt umbildet) genau so, wie dies jeder andere Künstler tut.

Das Wissenschaftliche, Theoretische spielt eine durchaus untergeordnete Rolle. Für den Arbeiter, der Maschinen zu bauen hat (dynamische Elemente zu konstruieren hat) wird der Futurismus zu der seiner Umgebung

entsprechenden Kunst, da sein (des Arbeiters) dynamisches Leben den Inhalt dieser künstlerischen Kultur bildet.
Für die eigentliche Malerei (Staffeleimalerei) hat er keinen Sinn — sie gehört in die Provinz. Die Malerei steht somit auf dem Scheidewege und hat die Wahl, — entweder in der Richtung metallischer Materialorganisation oder in der Richtung der Staffeleikunst, — der plastischen Malerei — zu gehen.
Ein Teil verbleibt also bei seinen alten Prinzipien, der andere aber beginnt, sich in einer neuen Bahn zu bewegen; er tritt in den realen Raum und bringt die dynamische Kraft der Stadt in den neuen Formeln des Kubismus und Futurismus zum Ausdruck. Ein dritter Teil verfällt in die gewerbliche Form (ein Irrweg der Kunst, der im günstigsten Falle zu einer ästhetischen Auswahl des Materials führt, aus der später einmal Kunstwerke entstehen können).
In der zweckmäßigen Gestaltung der Industrie findet die Malerei und die Architektur keine Anwendung. Nur durch ein Mißverständnis konnte eine angewandte Kunst (die Formen zweckmäßig zu gestalten hat) entstehen.
Wir sehen in der Praxis, daß der Futurismus abgelehnt und verfolgt wird, während die Kunst der Provinz unterstützt und gepflegt wird. Daraus ist zu ersehen, daß die Kunst der Provinz auch in der Großstadt noch nicht überwunden ist.
Wir beobachten ferner, daß die tendenziöse Malerei (die politische Kunst, die Reklamekunst), in der die Idee der jeweilig aktuellen, sozialen oder religiösen Lehre zum Ausdruck gelangt, in den Vordergrund geschoben wird. Dabei gelangt man unvermeidlich vor allem zu einer Darstellung der Person des Führers, des Lehrers oder des Märtyrers, damit die Massen in dieser Person ihr Ideal und sich selbst erkennen. Die Kunst, die aus der dynamischen Umgebung der Stadt entstanden ist, wird abgelehnt, da ihr jede Darstellung in dem erwähnten Sinne fremd ist.
Es ist somit festzustellen, daß die Kunst drei verschiedene Wege einschlagen kann, den der Kunst der Provinz, den der Kunst der Stadt und den der angewandten Kunst.
Die Künstler bilden dementsprechend drei Lager, die sich gegenseitig bekämpfen und ihr Wissen, ihr Temperament, ihre Kraft einander entgegenhalten.
Die Anhänger der malerischen Kultur der Provinz werfen den Künstlern der Stadt vor, daß ihre Kunst den Massen (der Allgemeinheit) unverständlich ist. Zweifellos ist dem Bauer die Darstellung eines Landmannes, der sein Feld bestellt, verständlicher als die Darstellung eines Arbeiters, der komplizierte Maschinen bedient . . .
Der Futurist aber entgegnet, daß auch das futuristische Gemälde der Allgemein-

heit verständlich sein könnte, wenn die Allgemeinheit sich die Mühe machen wollte, den gewohnten, veralteten Standpunkt zu verlassen und sich den neuen, ungewohnten (aber durchaus gerechtfertigten) Standpunkt anzueignen.
Der Arbeiter, der den modernen elektrischen Pflug konstruiert, hat vollkommen recht, wenn er behauptet, daß dieser neue Pflug (wenn seine Konstruktion begriffen worden ist) ebenso bequem zu handhaben sei wie der veraltete primitive Pflug; man braucht bloß die neue Entwickelungsform des alten Pfluges zu erkennen, um seine nutzbringende neue Realität zu begreifen.

II. TEIL

SUPREMATISMUS

Unter Suprematismus verstehe ich die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst.
Vom Standpunkte des Suprematisten sind die Erscheinungen der gegenständlichen Natur an sich bedeutungslos; wesentlich ist die Empfindung — als solche, ganz unabhängig von der Umgebung, in der sie hervorgerufen wurde.
Eine sogenannte „Konkretisierung" der Empfindung in dem Bewußtsein bedeutet im Grunde eine Konkretisierung der Reflexion einer Empfindung durch eine reale Vorstellung. Solch eine reale Vorstellung ist in der Kunst des Suprematismus — wertlos . . . Und nicht nur in der Kunst des Suprematismus, sondern in der Kunst überhaupt, denn der bleibende, tatsächliche Wert eines Kunstwerks (welcher „Schule" es auch immer angehören mag) liegt ausschließlich in der zum Ausdruck gebrachten Empfindung.
Der akademische Naturalismus, der Naturalismus der Impressionisten, der Cézanneismus, der Kubismus usw. — dies alles sind gewissermaßen nichts als dialektische Methoden, die an sich den eigentlichen Wert des Kunstwerkes in keiner Weise bestimmen.
Eine gegenständliche Darstellung — an sich (das Gegenständliche als Zweck der Darstellung) ist etwas, was mit Kunst nichts zu tun hat, jedoch schließt die Verwertung des Gegenständlichen in einem Kunstwerk den hohen künstlerischen Wert desselben nicht aus.
Für den Suprematisten ist demnach immer jenes Mittel der Darstellung das gegebene, das die Empfindung — als solche möglichst voll zum Ausdruck bringt und das Gewohnte der Gegenständlichkeit ignoriert.
Das Gegenständliche — an sich ist ihm bedeutungslos; — die Vorstellungen des Bewußtseins — wertlos.
Die Empfindung ist das Entscheidende . . . und so kommt die Kunst zur gegenstandslosen Darstellung — zum Suprematismus.
Sie gelangt in eine „Wüste", in der nichts als die Empfindung zu erkennen ist.
Alles, was die gegenständlich-ideelle Struktur des Lebens und der „Kunst" bestimmte: Ideen, Begriffe und Vorstellungen . . . alles hat der Künstler verworfen, um der reinen Empfindung Gehör zu leihen.

Die Kunst der Vergangenheit, die (zum mindesten nach außen hin) im Dienste der Religion und des Staates stand, soll in der reinen (unangewandten) Kunst des Suprematismus zu einem neuen Leben erwachen und eine neue Welt – die Welt der Empfindung – aufbauen . . .

Als ich im Jahre 1913 in meinem verzweifelten Bestreben, die Kunst von dem Ballast des Gegenständlichen zu befreien, zu der Form des Quadrats flüchtete und ein Bild, das nichts als ein schwarzes Quadrat auf weißem Felde darstellte, ausstellte, seufzte die Kritik und mit ihr die Gesellschaft: „Alles, was wir geliebt haben ist verloren gegangen: Wir sind in einer Wüste . . . Vor uns steht ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund!"
Man suchte nach „vernichtenden" Worten, um das Sinnbild der „Wüste" zu verscheuchen und auf dem „toten Quadrat" das geliebte Ebenbild der „Wirklichkeit" („die reale Gegenständlichkeit" und die seelische „Empfindung") zu erblicken.
Das Quadrat erschien der Kritik und der Gesellschaft unverständlich und gefährlich . . . und das war ja auch nicht anders zu erwarten.
Der Aufstieg zu den gegenstandslosen Höhen der Kunst ist mühselig und voller Qualen . . . aber dennoch beglückend. Das Gewohnte bleibt immer weiter und weiter zurück . . . Immer tiefer und tiefer versinken die Umrisse des Gegenständlichen; und so geht es Schritt um Schritt, bis schließlich die Welt der gegenständlichen Begriffe – „alles was wir geliebt hatten – und wovon wir lebten" unsichtbar wird.
Keine „Ebenbilder der Wirklichkeit" –, keine ideellen Vorstellungen – nichts als eine Wüste!
Die Wüste aber ist erfüllt vom Geiste der gegenstandslosen Empfindung, der alles durchdringt.
Auch mich erfüllte eine Art Scheu bis zur Angst, als es hieß, „die Welt des Willens und der Vorstellung" zu verlassen, in der ich gelebt und geschaffen hatte und an deren Tatsächlichkeit ich geglaubte hatte.
Aber das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die „Wüste", wo nichts als die Empfindung Tatsächlichkeit ist . . . – und so ward die Empfindung zum Inhalte meines Lebens.
Es war dies kein „leeres Quadrat", was ich ausgestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.
Ich erkannte, daß das „Ding" und die „Vorstellung" für das Ebenbild der Empfindung gehalten wurden und begriff die Lüge der Welt des Willens und der Vorstellung.

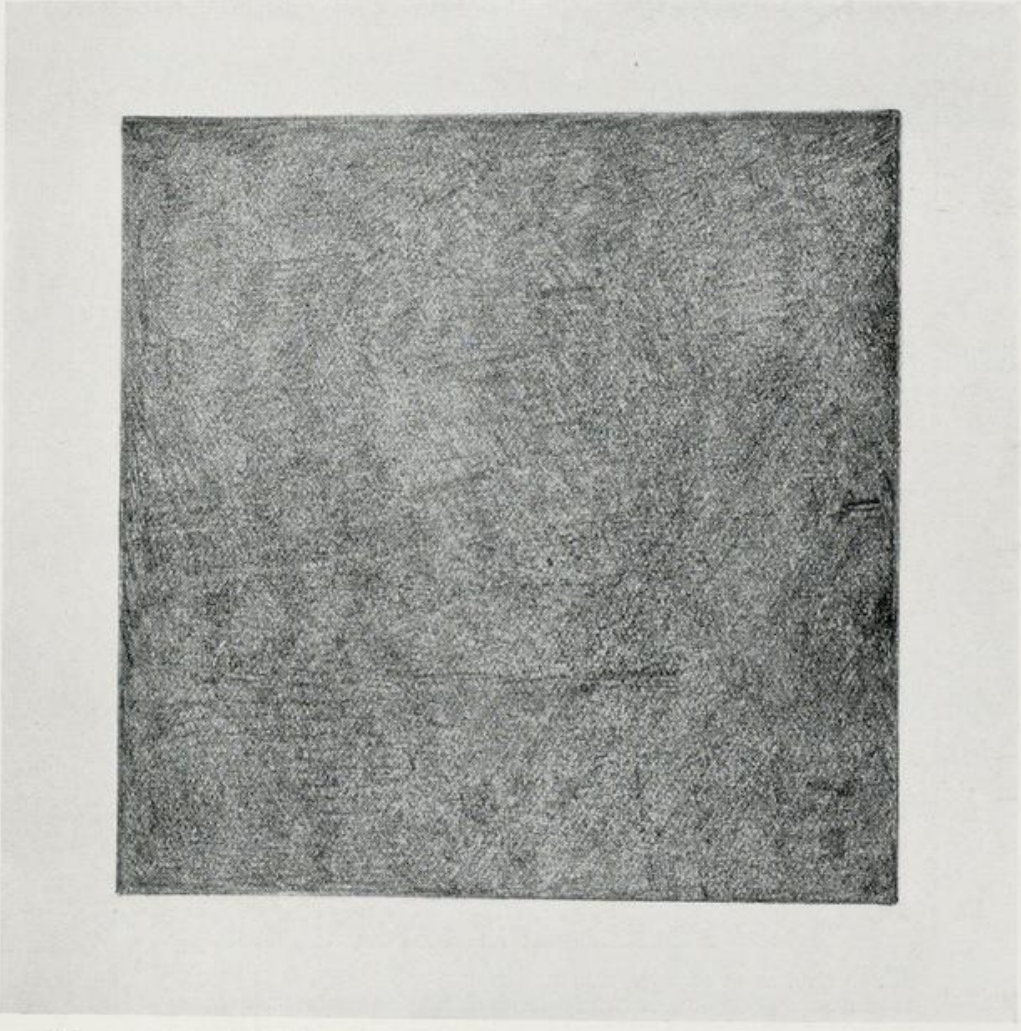


Abb. 67 DAS GRUNDLEGENDE SUPREMATISTISCHE ELEMENT.
DAS QUADRAT.
1913.

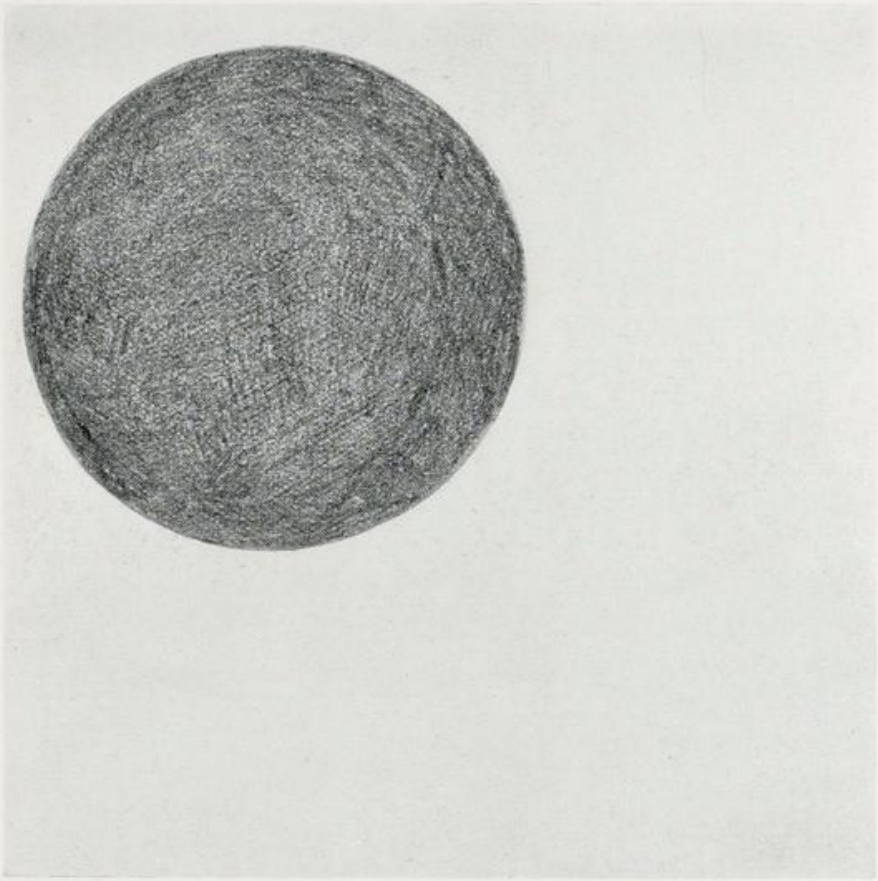


Abb. 68 DAS GRUNDLEGENDE SUPREMATISTISCHE ELEMENT.
DIE ERSTE AUS DEM QUADRAT ENTSTANDENE SUPREMATISTISCHE FORM.
1913.

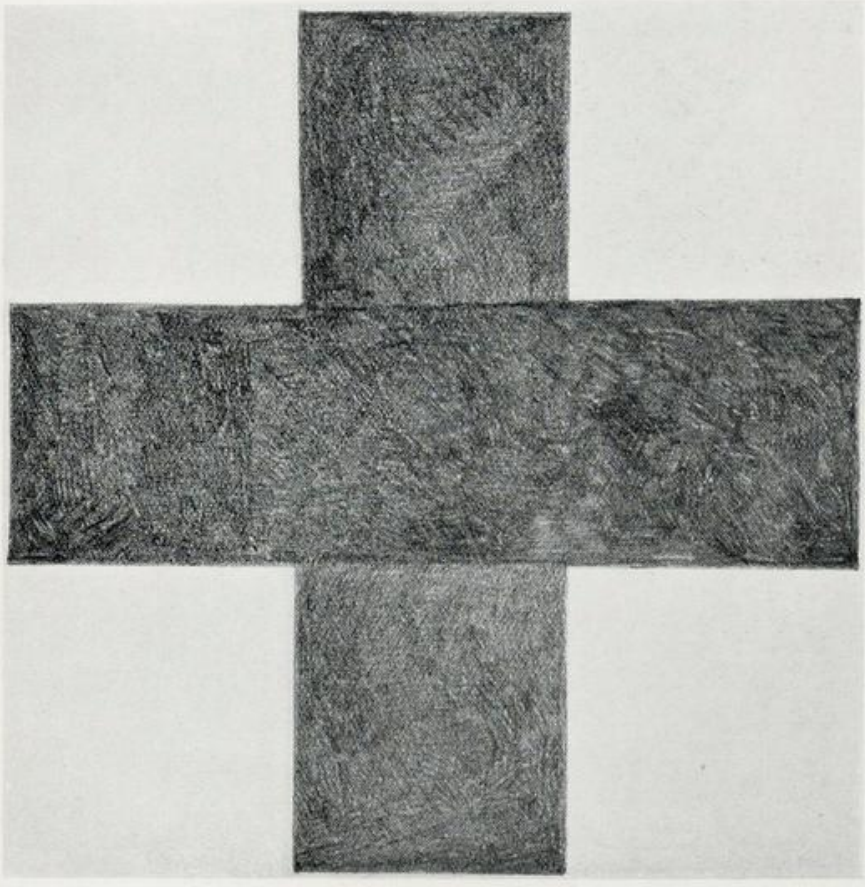


Abb. 69 DAS ZWEITE SUPREMATISTISCHE GRUNDLEGENDE ELEMENT.
1913.

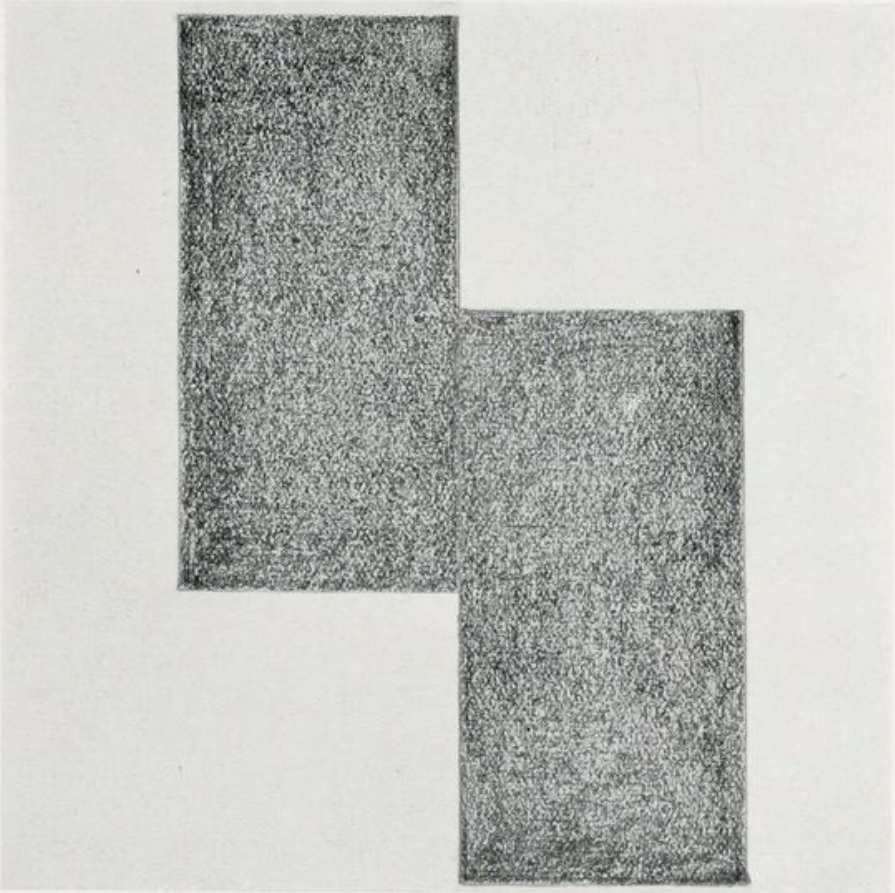


Abb. 70 DIE BEWEGUNG DES SUPREMATISTISCHEN QUADRATS, DIE EIN NEUES ZWEIFLÄCHIGES SUPREMATISTISCHES ELEMENT ENTSTEHEN LÄSST.
1913.

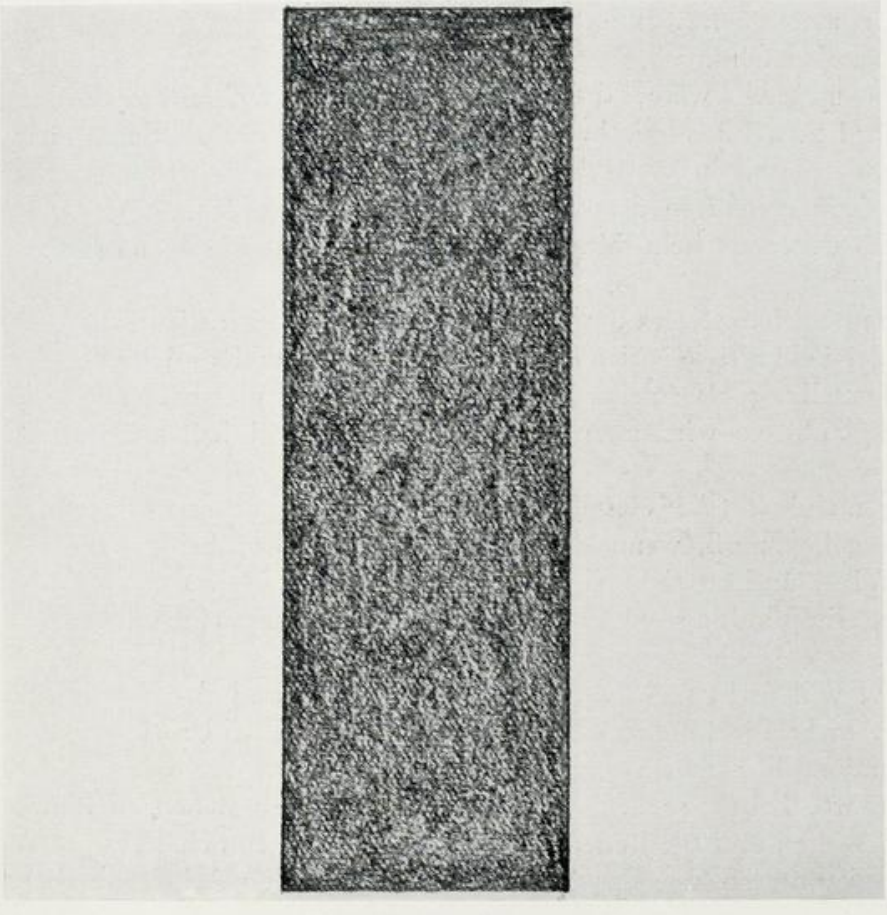


Abb. 71 DAS VERLÄNGERTE SUPREMATISTISCHE QUADRAT.
1913.

Ist denn die Milchflasche das Sinnbild der Milch?
Der Suprametismus ist die wiedergefundene reine Kunst, die im Laufe der Zeit durch die Anhäufung der „Dinge" nicht mehr zu sehen war.
Mir scheint, daß die Malerei Raffaels, Rubens, Rembrandts usw. für die Kritik und die Gesellschaft nichts als eine Konkretion von unzähligen „Dingen" geworden ist, die den eigentlichen Wert — die veranlassende Empfindung — unsichtbar macht. Bewundert wird ausschließlich die Virtuosität der gegenständlichen Darstellung.
Wenn es möglich wäre, die zum Ausdruck gebrachte Empfindung — also den tatsächlichen künstlerischen Wert — aus den Werken der großen Meister herauszuheben und zu verstecken, so würde die Gesellschaft mitsamt der Kritik und den Kunstgelehrten dessen gar nicht gewahr werden.
Es ist also durchaus kein Wunder, daß mein Quadrat der Gesellschaft inhaltslos erschien.
Wenn man ein Kunstwerk nach der Virtuosität der gegenständlichen Darstellung — nach der Lebhaftigkeit der Illusion — beurteilen will und in der gegenständlichen Darstellung als solcher das Sinnbild der veranlassenden Empfindung zu erkennen glaubt, so wird man nie des beglückenden Inhaltes eines Kunstwerkes teilhaft.
Die Allgemeinheit (die Gesellschaft) ist bis heute überzeugt, daß die Kunst zugrunde gehen muß, wenn sie die Nachbildung der „heißgeliebten Wirklichkeit" aufgibt; und so sieht sie denn mit Schrecken, wie das verhaßte Element der reinen Empfindung — die Abstraktion — immer mehr und mehr um sich greift . . .
Die Kunst will nicht mehr im Dienste des Staates und der Religion stehen, sie will nicht mehr die Sittengeschichte illustrieren, sie will nichts mehr von dem Gegenstande (als solchem) wissen und glaubt ohne das Ding (also ohne die „langbewährte Lebensquelle") in sich und für sich bestehen zu können.
Aber das Wesen und die Bedeutung des künstlerischen Schaffens werden immer wieder verkannt, so wie das Wesen der gestaltenden Arbeit überhaupt; denn es ist doch immer und überall einzig und allein die Empfindung der Ursprung jeglicher Gestaltung.
Die Empfindungen, die in dem Menschen lebendig werden, sind stärker als der Mensch selbst . . . sie müssen um jeden Preis heraus — sie müssen Gestalt annehmen — sie müssen mitgeteilt oder untergebracht werden.
Es ist nichts als die Empfindung der Schnelligkeit . . ., des Fluges . . . — die, indem sie nach einer Gestalt — einer Form — suchte, das Flugzeug entstehen ließ. Denn das Flugzeug ist nicht dazu erbaut, um Geschäftsbriefe von Berlin

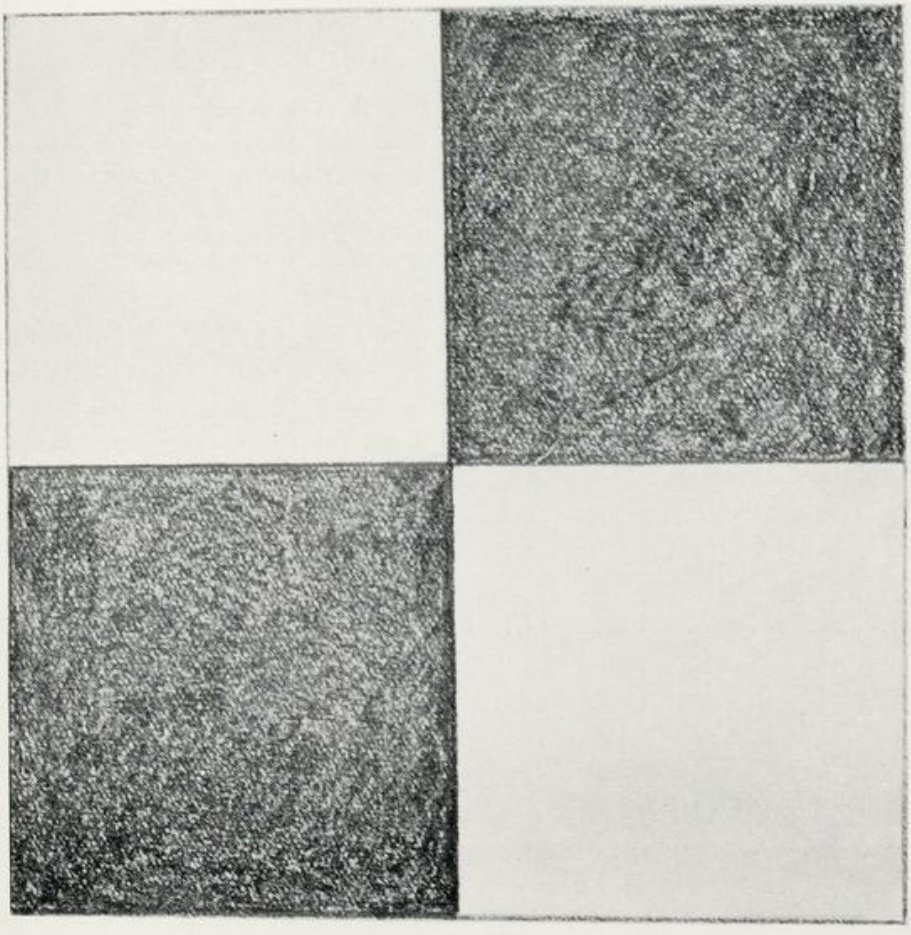


Abb. 72 SUPREMATISTISCHE QUADRATKOMPOSITION.
1913.

nach Moskau zu tragen, sondern um dem unwiderstehlichen Triebe der gestaltwerdenden Empfindung „Schnelligkeit" Folge zu leisten.
Freilich muß der „hungrige Magen" und die in dessen Dienst stehende Vernunft stets das letzte Wort haben, wenn es darauf ankommt, den Ursprung und den Zweck eines bestehenden Wertes nachzuweisen . . . aber das ist ja eine Sache für sich.
Und so ist es denn in der Kunst genau so, wie in der gestaltenden Technik . . .
In der Malerei (ich meine hier natürlich die anerkannte Kunstmalerei) sieht man hinter der kunstgerechten Abbildung des Herrn Müller oder einer genialen Darstellung der Blumenhändlerin am Potsdamer Platz nichts mehr von dem eigentlichen Wesen der Kunst — nichts von einer Empfindung. Die Malerei ist die Diktatur einer Darstellungsmethode zum Zwecke der Darstellung des Herrn Müller, seiner Umgebung und seiner Begriffe.

Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das „Nichts" außerhalb dieser Empfindung.
Doch die Allgemeinheit (die Gesellschaft) sah in der Gegenstandslosigkeit der Darstellung das Ende der Kunst und erkannte nicht die unmittelbare Tatsächlichkeit des Gestaltwerdens der Empfindung.
Das Quadrat des Suprematisten und die aus diesem Quadrat entstehenden Formen sind den primitiven Strichen (Zeichen) des Urmenschen zu vergleichen, die in ihrer Zusammenstellung kein Ornament, sondern die Empfindung des Rhythmus darstellten.
Durch den Suprematismus tritt nicht eine neue Welt der Empfindungen ins Leben, sondern eine neue unmittelbare Darstellung der Empfindungswelt — überhaupt.
Das Quadrat verändert sich und bildet neue Formen, deren Elemente nach Maßgabe der veranlassenden Empfindung auf diese oder jene Weise geordnet werden.
Wenn wir eine antike Säule betrachten, deren Konstruktion, im Sinne der bautechnischen Zweckmässigkeit, für uns keine Bedeutung mehr hat, so erkennen wir in ihr die Gestalt einer reinen Empfindung. Wir sehen in ihr nicht mehr eine bautechnische Notwendigkeit, sondern ein Kunstwerk als solches.

Das „praktische Leben" dringt, wie ein obdachloser Vagabund, in jede künstlerische Form und glaubt die Ursache und der Zweck der Entstehung dieser Form zu sein. Aber der Vagabund weilt nicht lange an einem Ort, und wenn

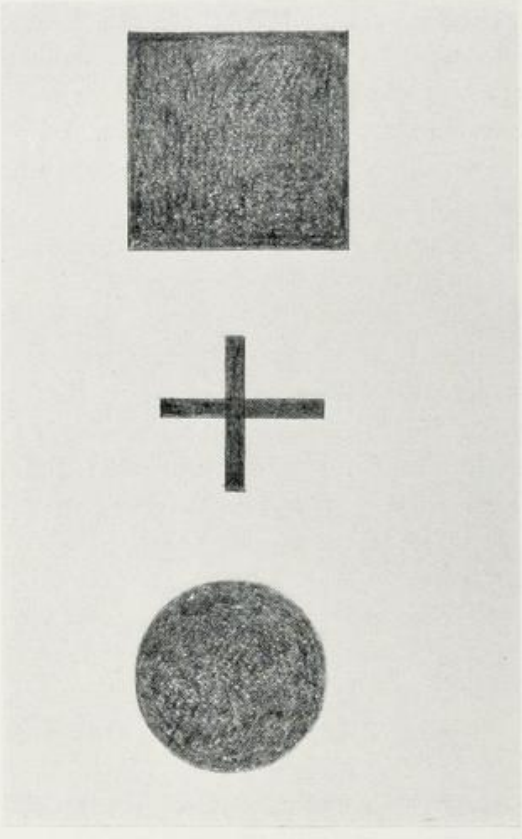


Abb. 73 KONTRASTIERENDE SUPREMATISTISCHE ELEMENTE.
1913.

er wieder fort ist (wenn die Verwertung eines Kunstwerkes für „praktische Zwecke" nicht mehr zweckmäßig erscheint), gewinnt das Kunstwerk seinen vollen Wert wieder.
Man bewahrt in den Museen antike Kunstwerke und behütet sie sorgsam, nicht um sie für den praktischen Gebrauch zu erhalten, sondern um das Ewig-Künstlerische in ihnen zu genießen.
Der Unterschied zwischen der neuen, gegenstandslosen („unzweckmäßigen") Kunst und der antiken Kunst liegt darin, daß der volle künstlerische Wert der letzteren erst dann zum Vorschein kommt (erkannt wird), wenn das Leben auf der Suche nach neuer Zweckmäßigkeit sie verlassen hat, während das unangewandte künstlerische Element der ersteren dem Leben vorauseilt und vor der „praktischen Verwertung" die Türen schließt.
Und so steht denn die neue gegenstandslose Kunst da als Ausdruck der reinen Empfindung, die keine praktischen Werte, keine Ideen, kein „gelobtes Land" sucht.
Der antike Tempel ist nicht deswegen schön, weil er einer gewissen Lebensordnung oder der entsprechenden Religion als Schlupfwinkel gedient hatte, sondern weil seine Form aus einer reinen Empfindung plastischer Verhältnisse entstanden ist. Die künstlerische Empfindung (die durch den Bau des Tempels Gestalt wurde), ist uns für alle Zeiten wertvoll und lebendig, die Lebensordnung hingegen (die einst den Tempel umgab) — tot.

Das Leben und seine Erscheinungsformen sind bisher von zweierlei Gesichtswinkeln betrachtet worden: dem materiellen und dem religiösen. Man sollte meinen, daß die Betrachtung des Lebens vom Standpunkte der Kunst zum dritten, gleichberechtigten Gesichtswinkel werden müßte; in der Praxis aber wird die Kunst (als Größe zweiten Ranges) in den Dienst derjenigen gestellt, die unter einem der zwei ersteren Gesichtswinkel die Welt und das Leben betrachten. Dieser Zustand steht in einem merkwürdigen Verhältnis zu jener Tatsache, daß die Kunst immer und unter allen Umständen die entscheidende Rolle in dem gestaltenden Leben spielt und daß nur Kunstwerte vollkommen und von ewiger Lebensdauer sind. Mit den primitivsten Hilfsmitteln (Kohle, Borsten, Modellierholz, Darm- und Stahlsaiten usw.) schafft der Künstler das, was die raffinierteste, zweckmäßigste Mechanik nie zu schaffen imstande sein wird.
Die Anhänger der „Zweckmäßigkeit" glauben die Kunst als Apotheose des Lebens (und zwar des zweckmäßigen Lebens) ansehen zu dürfen.
Im Zentrum dieser Apotheose steht „Herr Müller" — oder vielmehr die Abbildung des Herrn Müller (d. h. das Ebenbild des „Ebenbildes" des Lebens).

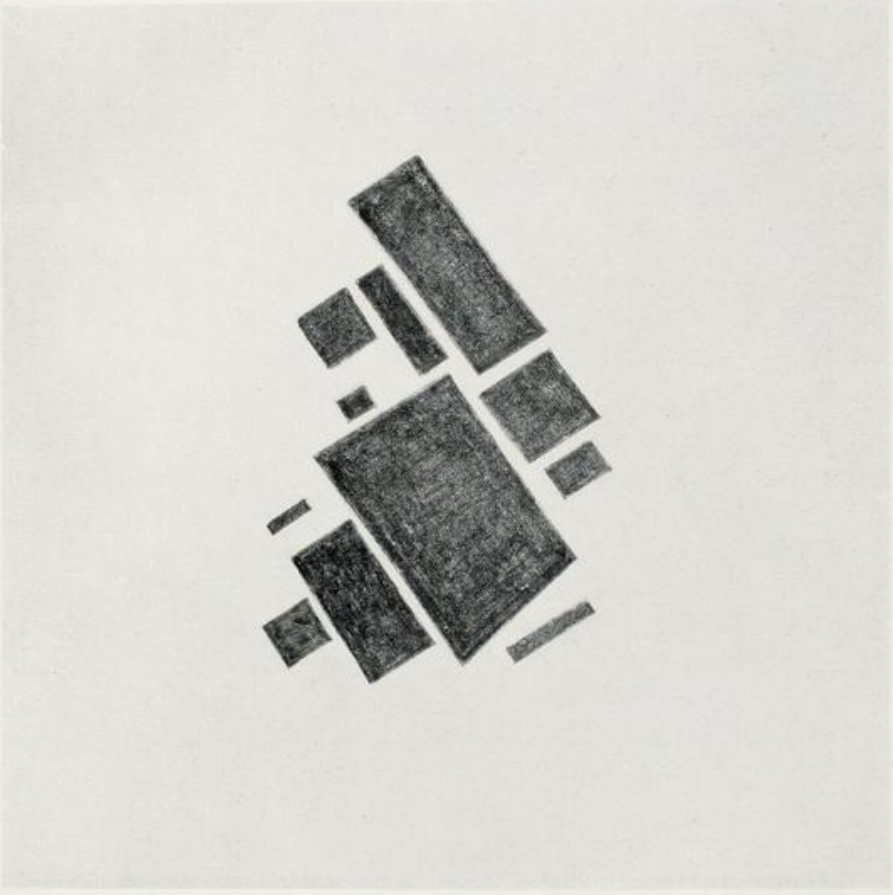


Abb. 74 KOMPOSITIONELLE SUPREMATISTISCHE ELEMENTE.
1913.

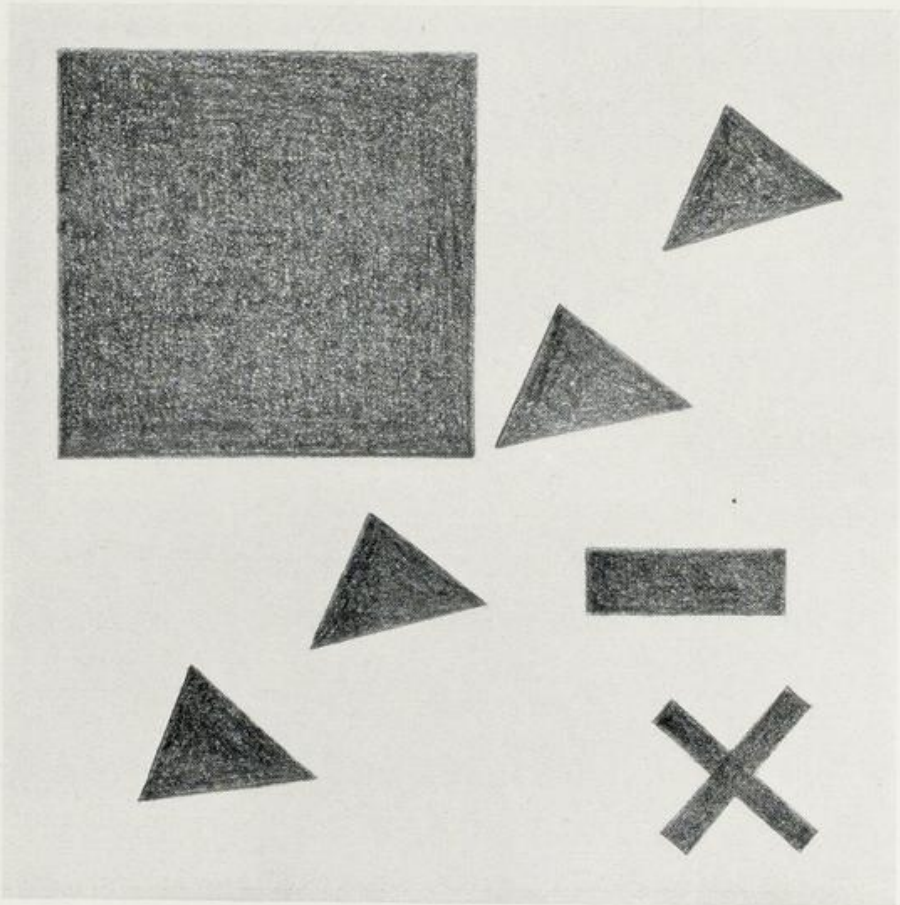


Abb. 75 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION UNTER BENÜTZUNG DER FORM DES DREIECKS. 1913.

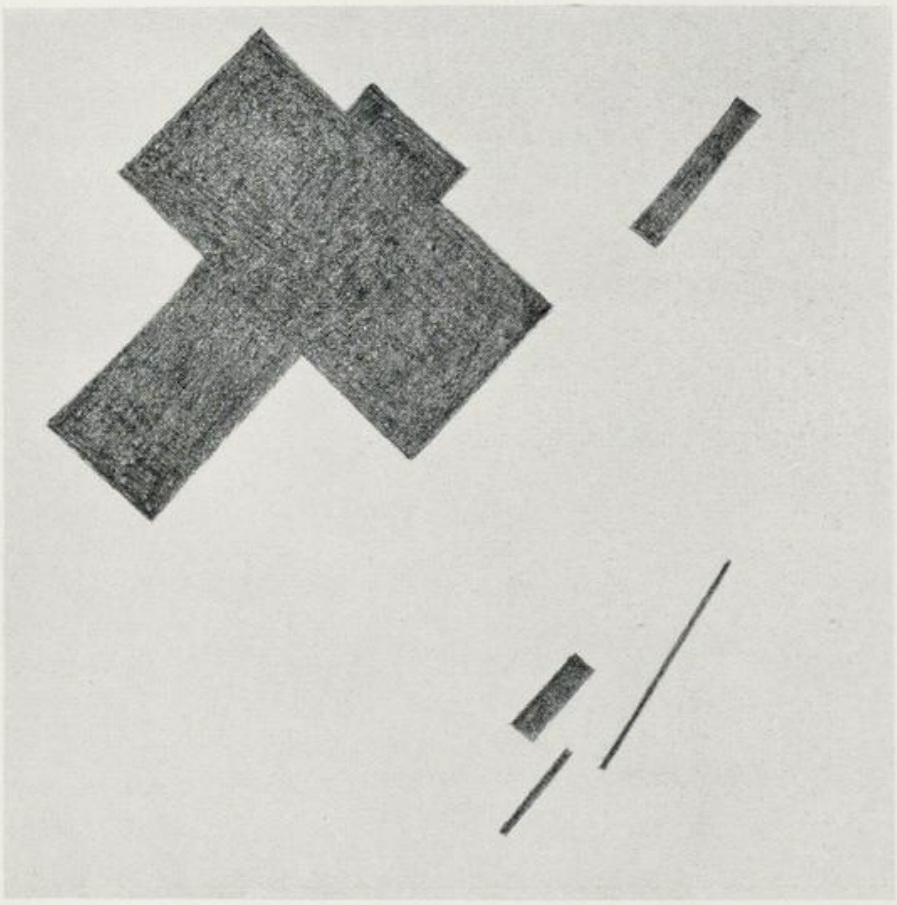


Abb. 76 KOMPOSITION SUPREMATISTISCHER ELEMENTE (EMPFINDUNG DES FLUGES). 1914—15.

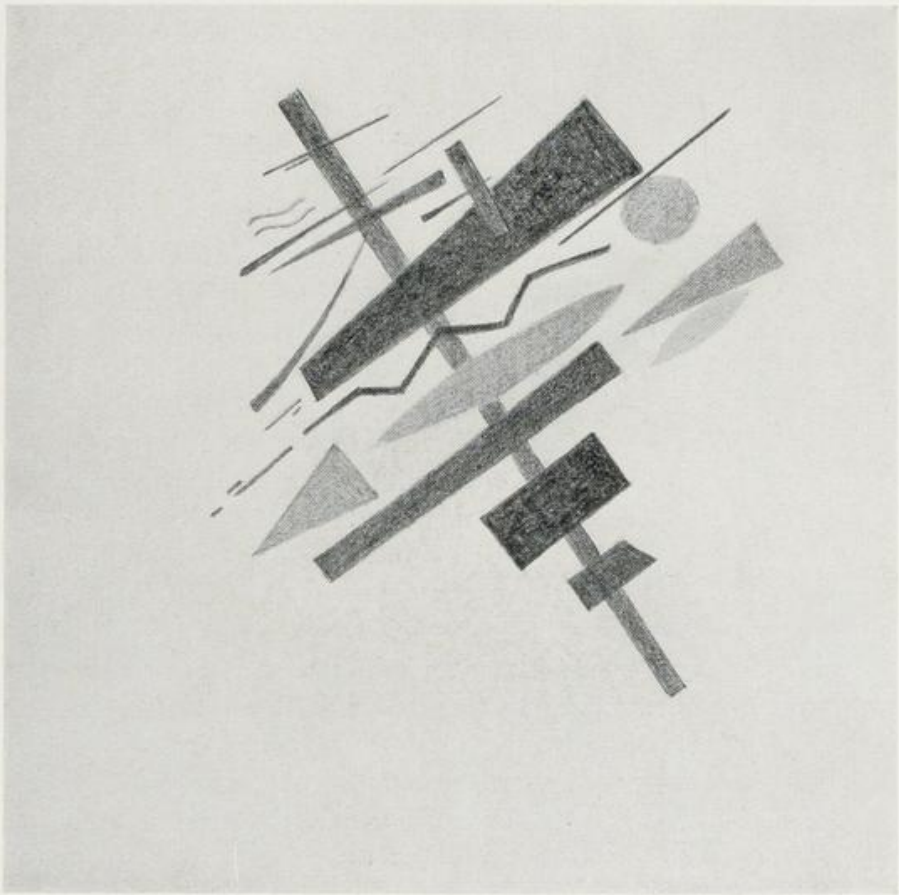


Abb. 77 KOMBINIERTE SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION.
(EMPFINDUNG METALLISCHER LAUTE — DYNAMISCH)
(BLASS — METALLISCHE FÄRBUNG)
1915.

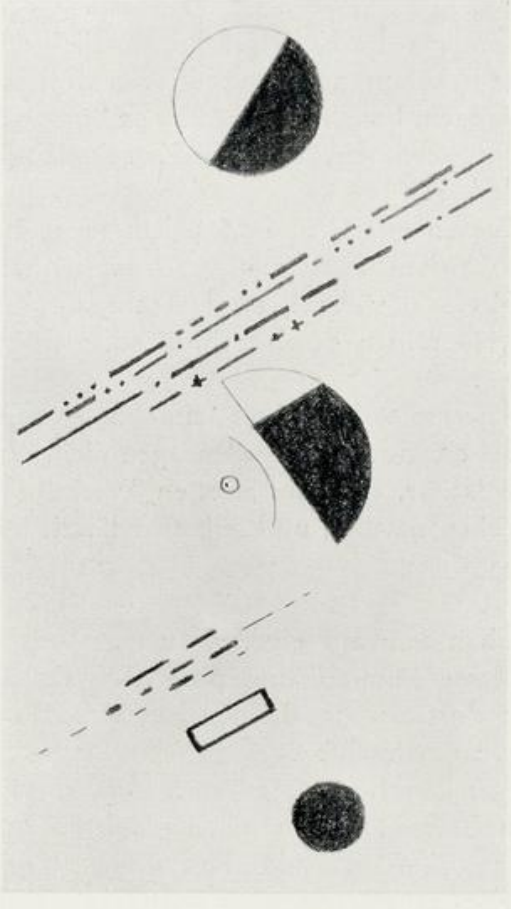


Abb. 78 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION (EMPFINDUNG DES STROMES. TELEGRAPHIE.)
1915.

Die Maske des Lebens verdeckt das wahre Gesicht der Kunst. Die Kunst ist uns nicht das, was sie uns sein könnte.
Dabei könnte die zweckmäßig mechanisierte Welt tatsächlich zweckmäßig sein, und zwar wenn sie dafür sorgen wollte, daß wir (jeder einzelne von uns) so viel „freie Zeit" als irgend möglich gewinnen könnten, um der einzigen tatsächlichen Verpflichtung, die der Mensch der Natur gegenüber übernommen hat, gerecht zu werden — d. h. Kunst zu machen.
Diejenigen, die die Tendenz der Konstruktion nützlicher, zweckmäßiger „Dinge" fördern und die Kunst bekämpfen oder versklaven wollen, müßten daran denken, daß es keine zweckmäßigen, konstruierten „Dinge" gibt. Hat denn die Erfahrung der Jahrtausende nicht bewiesen, daß die Zweckmäßigkeit der „Dinge" nicht lange zweckmäßig bleibt?!
Alles, was in den Museen zu sehen ist, spricht unzweideutig dafür, daß nicht ein einziges „Ding" wirklich zweckmäßig (d. h. bequem) ist; — sonst würde es ja nicht in dem Museum stehen! Und wenn es früher einmal bequem und zweckmäßig erschien, so schien es eben bloß so, weil man damals noch nichts Bequemeres kannte . . .
Haben wir denn die geringste Ursache anzunehmen, daß die uns heute zweckmäßig und bequem erscheinenden „Dinge" morgen nicht überholt sein werden . . .? und gibt denn die Tatsache, daß die ältesten Werke der Kunst heute wie vor vielen tausend Jahren ebenso schön und selbstverständlich wirken, nicht genügend zu denken?

Die Suprematisten haben nun auf eigene Faust die gegenständliche Darstellung der Umgebung fallen lassen, um auf die Spitze der wahren „unmaskierten" Kunst zu gelangen und von dort aus das Leben durch das Prisma der reinen, künstlerischen Empfindung zu betrachten.
In der Welt des Gegenständlichen steht nichts so „fest und unerschütterlich", wie wir es in unserm Bewußtsein zu sehen glauben. Wir erkennen in unserm Bewußtsein nichts à priori — und für alle Ewigkeit Konstruiertes. Alles „Feststehende", Gewohnte läßt sich verschieben und in eine neue (zunächst einmal ungewohnte) Ordnung bringen. Warum sollte man es nicht zur künstlerischen Ordnung bringen können?!
Die verschiedenen komplementierenden und kontrastierenden Empfindungen, oder vielmehr die Vorstellungen und Begriffe, die aus diesen Empfindungen heraus (als deren Reflexe) in unserm Bewußtsein visionär entstehen, kämpfen unausgesetzt gegeneinander; — die Empfindung Gottes gegen die des Teufels, — die Empfindung des Hungers — gegen die des Schönen.

Abb. 79 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION.
WEISS IN WEISS. (EMPFINDUNG DES VERKLINGENS.)
1916.

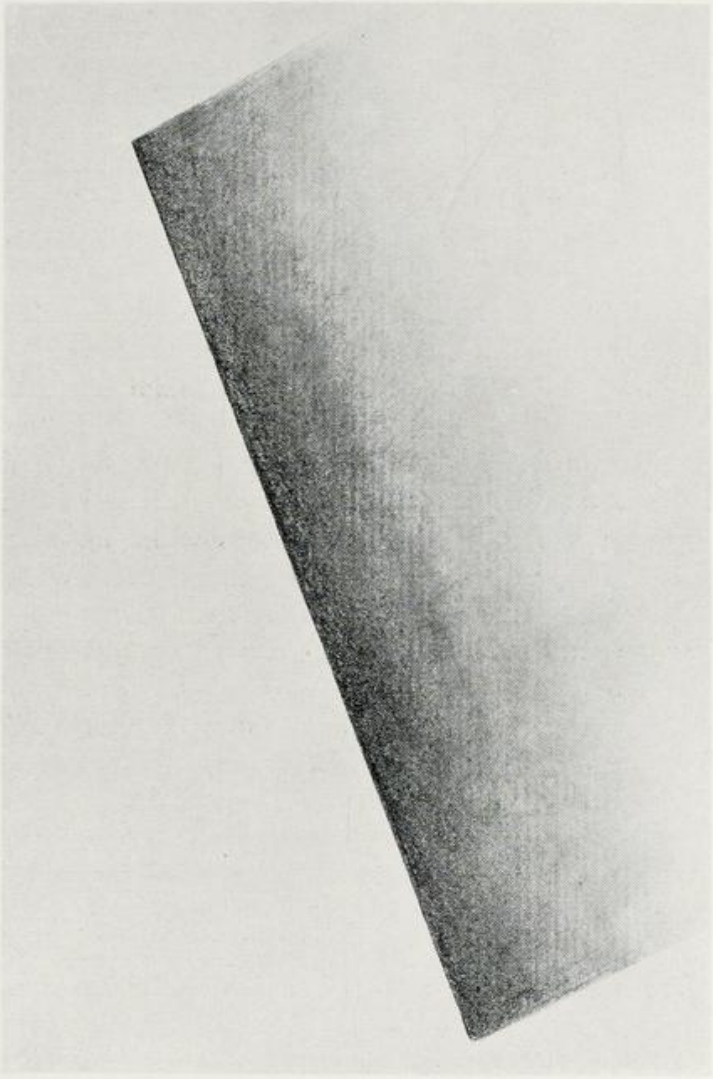


Abb. 80 SUPREMATISTISCHES ELEMENT DES VERKLINGENS.
1917.

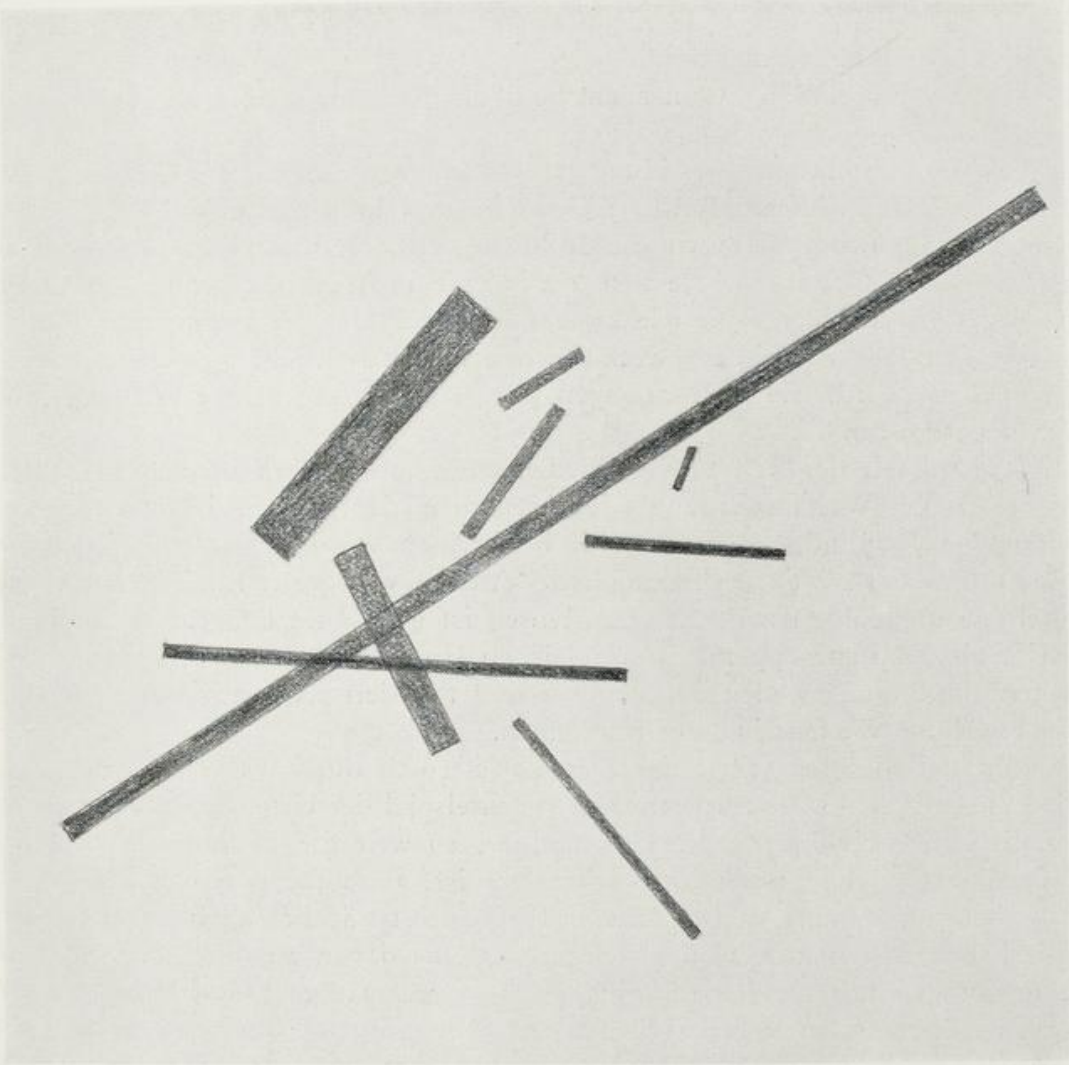


Abb. 81 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION (EMPFINDUNG MAGNETISCHER ANZIEHUNG). 1914.

Die Empfindung Gottes ist bestrebt, die Empfindung des Teufels zu besiegen — — — und zugleich den Leib. Sie versucht die Vergänglichkeit der irdischen Güter und die ewige Herrlichkeit Gottes „glaubhaft zu machen".
Auch die Kunst, soweit sie nicht im Dienste des Gotteskultus (der Kirche) steht, wird verdammt . . .
— Aus der Empfindung Gottes entstand die Religion — und aus der Religion die Kirche.
— Aus der Empfindung des Hungers entstanden die Begriffe der Zweckmäßigkeit — und aus diesen Begriffen: Gewerbe und Industrie.
Die Kirche sowohl als auch die Industrie versuchten nun die Fähigkeit des künstlerischen Gestaltens, die immer wieder zum Ausdruck kommt, für sich in Anspruch zu nehmen, um wirksame Lockmittel für ihre Erzeugnisse (für die ideell-materiellen sowohl als auch für die rein-materiellen) zu gewinnen. Auf diese Weise wird, wie man zu sagen pflegt: „Das Angenehme mit dem Nützlichen verbunden".
Die Gesamtheit der Reflexe verschiedenster Empfindungen in dem Bewußtsein bestimmt die „Weltanschauung" des Menschen. Da nun die in dem Menschen wirkenden Empfindungen wechseln, beobachten wir die merkwürdigsten Veränderungen der „Weltanschauung": der Atheist wird gottesfürchtig, der Gottesfürchtige ungläubig usw. . . . Der Mensch ist gewissermaßen einem kombinierten Radio-Empfangsapparat zu vergleichen, in dem eine ganze Reihe verschiedener Empfindungswellen aufgefangen und realisiert werden, deren Gesamtheit die erwähnte Weltanschauung bestimmen.
Die Beurteilung der Werte des Daseins ist somit durchaus veränderlich. Nur die künstlerischen Werte trotzen dem Wechselspiel der Urteilstendenzen; so daß beispielsweise Heiligen- oder Gottesbilder, so weit die in ihnen gestaltgewordene, künstlerische Empfindung erkennbar ist, anstandslos in den Museen der Atheisten aufbewahrt werden können (und auch tatsächlich aufbewahrt werden). Wir haben also immer wieder Gelegenheit, uns davon zu überzeugen, daß die Anordnungen unseres Bewußtseins — die zweckmäßige „Gestaltung" — stets relative Werte (also Wertlosigkeiten) ins Leben rufen, und daß nichts außer dem Ausdruck des unter- oder überbewußten reinen Empfindens (also nichts außer der künstlerischen Gestaltung) absolute Werte „greifbar" machen kann. Eine tatsächliche Zweckmäßigkeit (im höheren Sinne des Wortes) könnte somit nur dadurch erreicht werden, daß man dem Unter- oder Überbewußtsein das Privileg der gestaltenden Anordnung zuspricht.

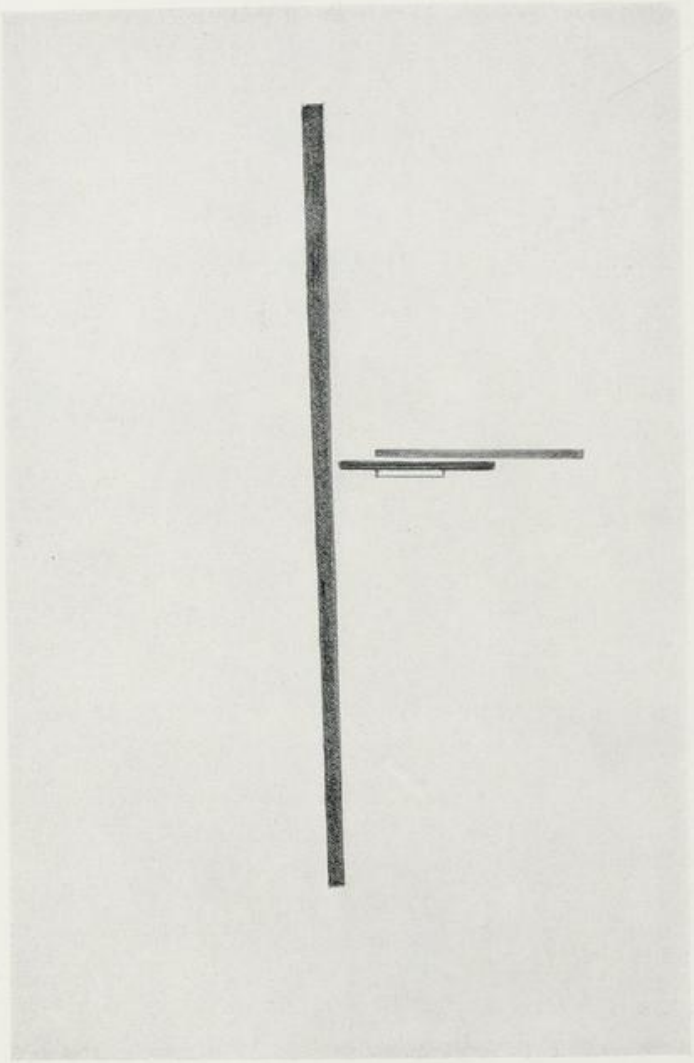


Abb. 82 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION (MAGNETISCHE ANZIEHUNG).
1914.

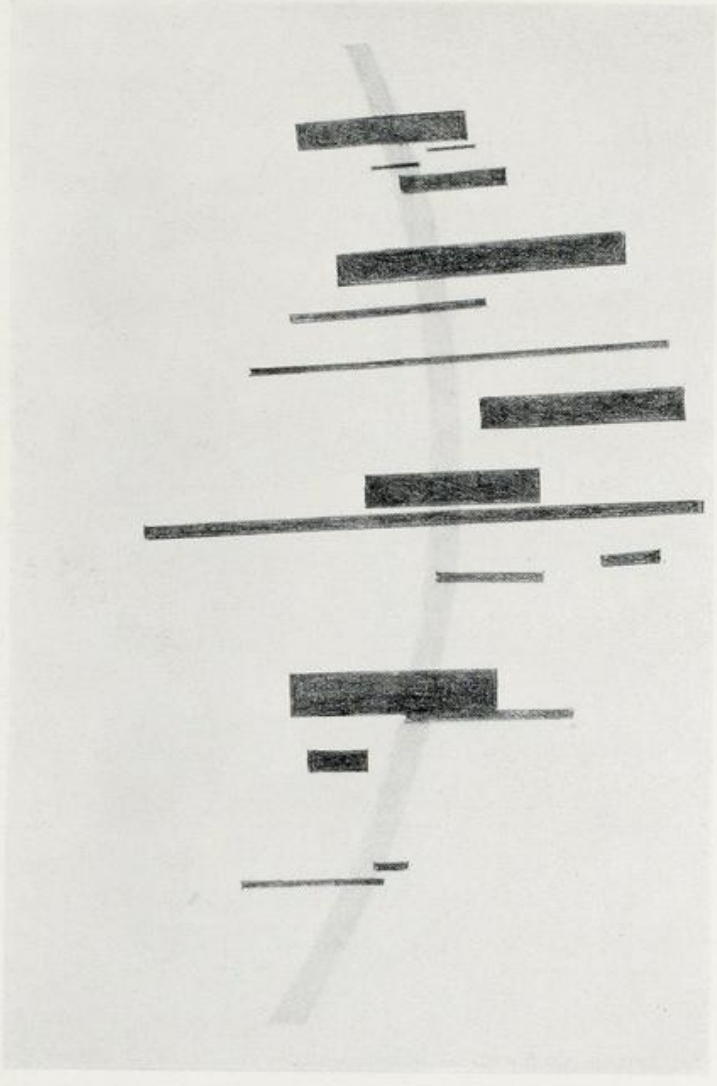


Abb. 83 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION (EMPFINDUNG DER BEWEGUNG UND DES WIDERSTANDES).
1916.

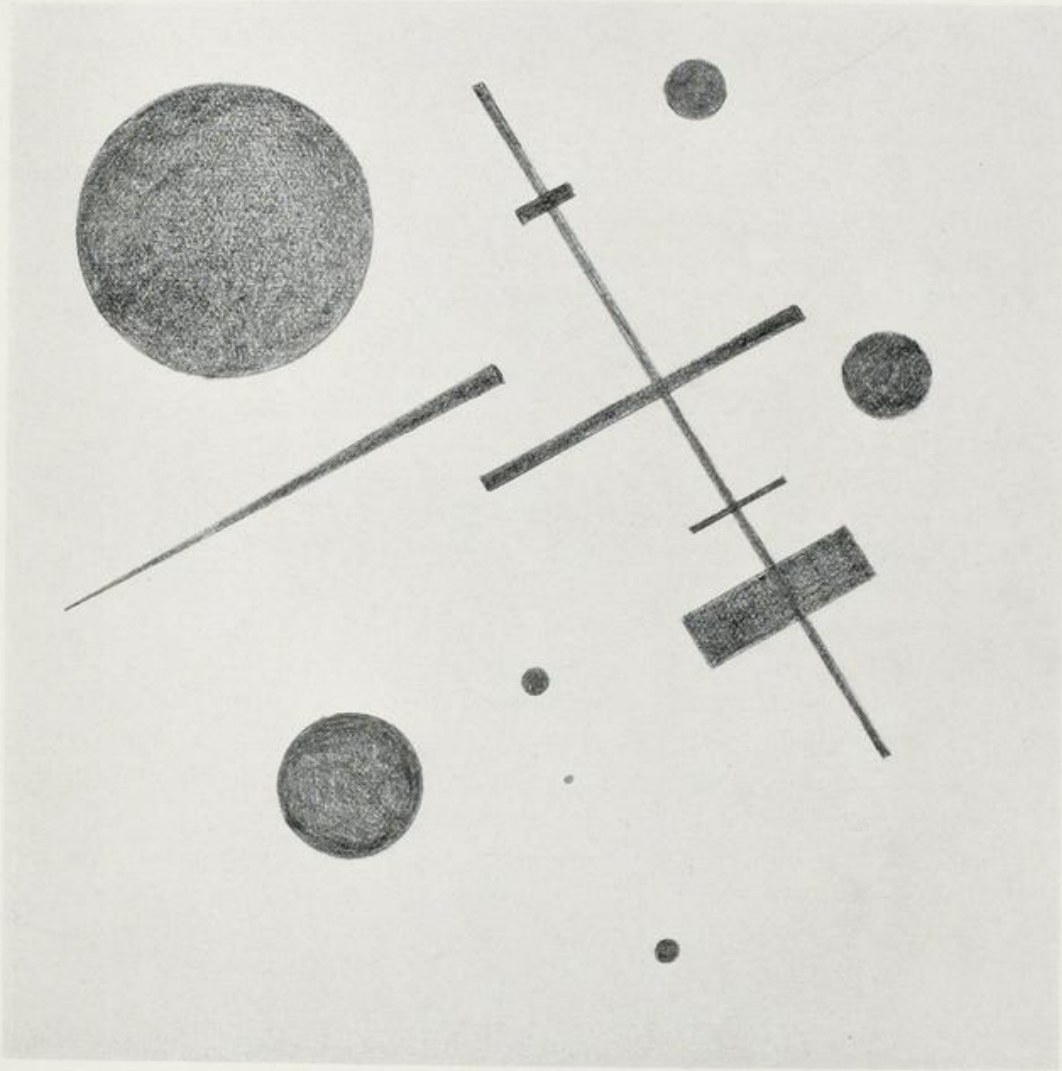


Abb. 84 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION (KOMBINIERTE EMPFINDUNG: KREIS UND QUADRAT), 1913.

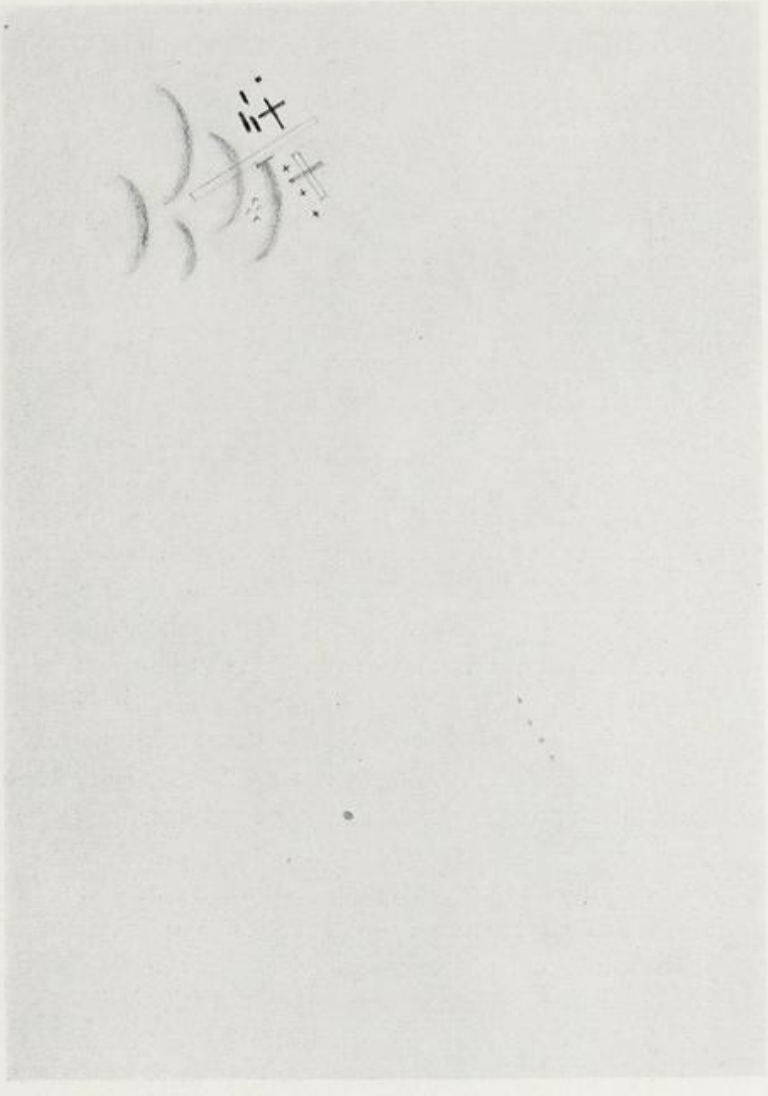


Abb. 85 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION (EMPFINDUNG DES WELTALLS).
1916.

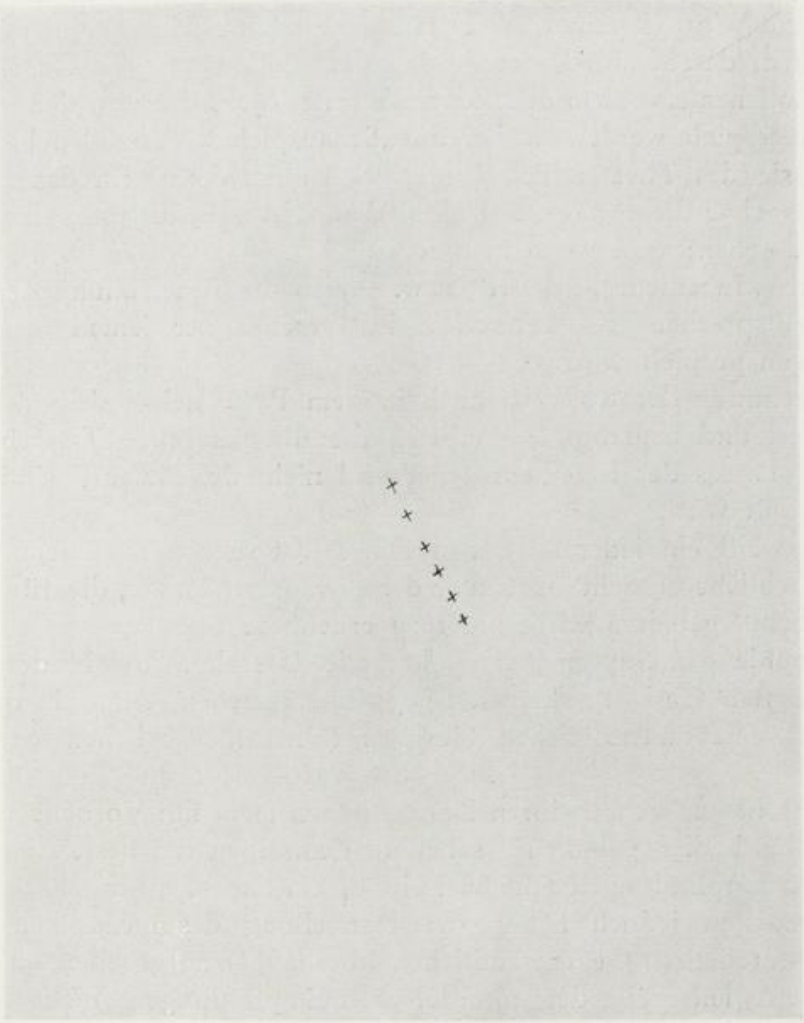


Abb. 86 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION (EMPFINDUNG DES WELTRAUMES).
1916.

Unser Leben ist ein Schauspiel, in dem die gegenstandslose Empfindung durch die gegenständliche Erscheinung dargestellt wird.
Der Patriarch ist nichts anderes als ein Schauspieler, der eine religiöse Empfindung (oder vielmehr die religiöse Gestalt eines Reflexes der Empfindung) durch Gebärden und Worte in einer zweckmäßig gestalteten Umgebung mitteilen will. Der Kontorist, der Schmied, der Soldat, der Buchhalter, der General . . . dies alles sind Rollen aus diesem oder jenem Theaterstück, die von den entsprechenden Leuten gespielt werden, wobei die „Schauspieler" dermaßen in Ekstase geraten, daß sie das Theaterstück (und ihre Rollen darin) für das Leben selbst halten. Das eigentliche Gesicht des Menschen bekommen wir so gut wie gar nicht zu sehen; und wenn man jemanden fragt, wer er sei, so erhält man die Antwort: „Ingenieur", „Bauer" usw. — also die Bezeichnung der Rolle, die von dem entsprechenden Menschen in diesem oder jenem Schauspiel der Empfindungen gespielt wird.
Diese Bezeichnung der Rolle ist auch in dem Passe neben dem Vor- und Zunamen notiert und beglaubigt; wodurch die überraschende Tatsache, daß der Inhaber des Passes der Ingenieur Iwan und nicht der Maler Kasimir ist, außer Zweifel gestellt wird.
Im Grunde weiß ein jeder auch von sich selbst sehr wenig, denn das „wahrhaftige menschliche Gesicht" ist hinter der erwähnten Maske, die für das „wahrhaftige Gesicht" gehalten wird, nicht zu erkennen.
Die Philosophie des Suprematismus hat alle Ursache, sowohl der Maske als dem „wahrhaften Gesicht" skeptisch gegenüberzustehen, denn sie bestreitet die Wirklichkeit eines menschlichen Gesichts (einer menschlichen Gestalt) überhaupt.
Die Künstler haben sich in ihren Darstellungen stets mit Vorliebe des menschlichen Gesichts bedient; denn sie sahen in demselben die beste Ausdrucksmöglichkeit ihrer Empfindungen (die vielseitige, elastische, ausdrucksvolle Mimik). Die Suprematisten jedoch haben die Darstellung des menschlichen Gesichts (und des naturalistisch Gegenständlichen überhaupt) aufgegeben und neue Zeichen für die Wiedergabe der unmittelbaren Empfindungen (nicht des „gestaltgewordenen" Reflexes der Empfindung) gefunden, denn der Suprematist betrachtet nicht und betastet nicht, — er empfindet.

Wir sehen also, daß die Kunst auf der Grenze des 19. und 20. Jahrhunderts den Ballast der ihr aufoktroyierten religiösen und staatlichen Ideen von sich wirft und zu sich selbst — zu der ihrem eigentlichen Wesen entsprechenden Form — gelangt, und neben den zwei erwähnten „Gesichtswinkeln der Welt-

Abb. 87 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION (EMPFINDUNG EINER MYSTISCHEN „WELLE" AUS DEM WELTALL).
1917.

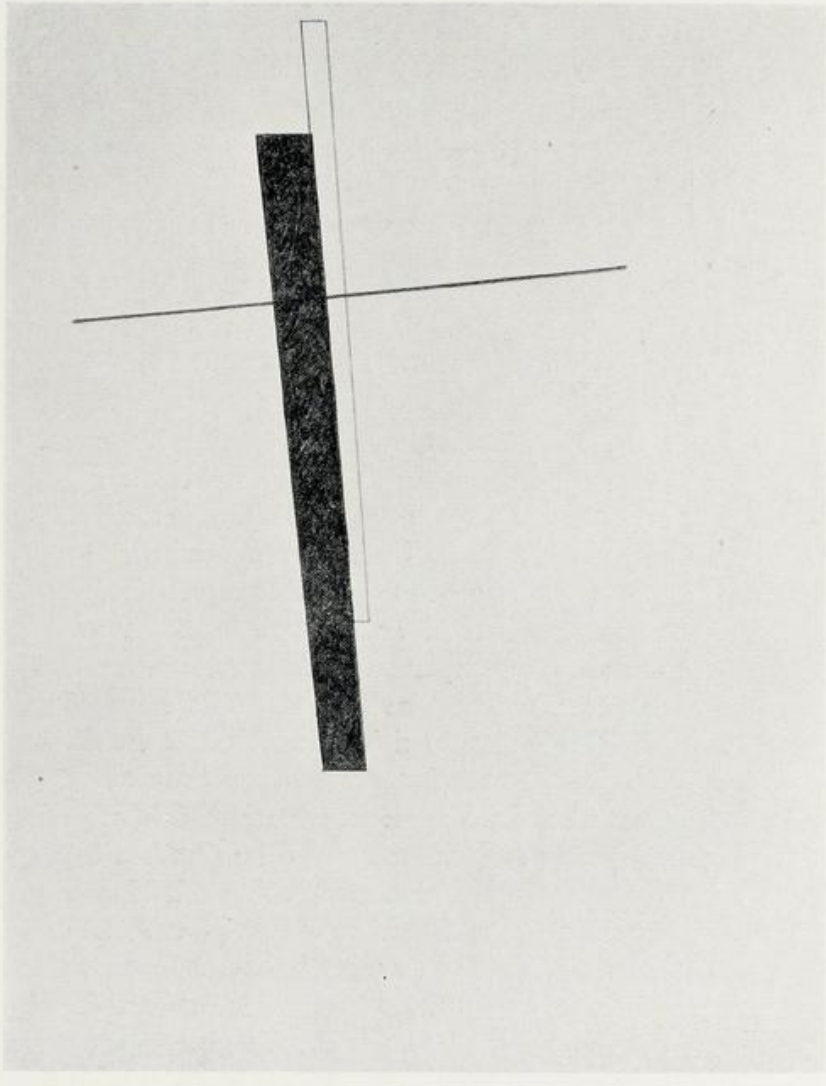


Abb. 88 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION (EMPFINDUNG DES MYSTISCHEN WILLENS: UNWILLKOMMEN). 1915.

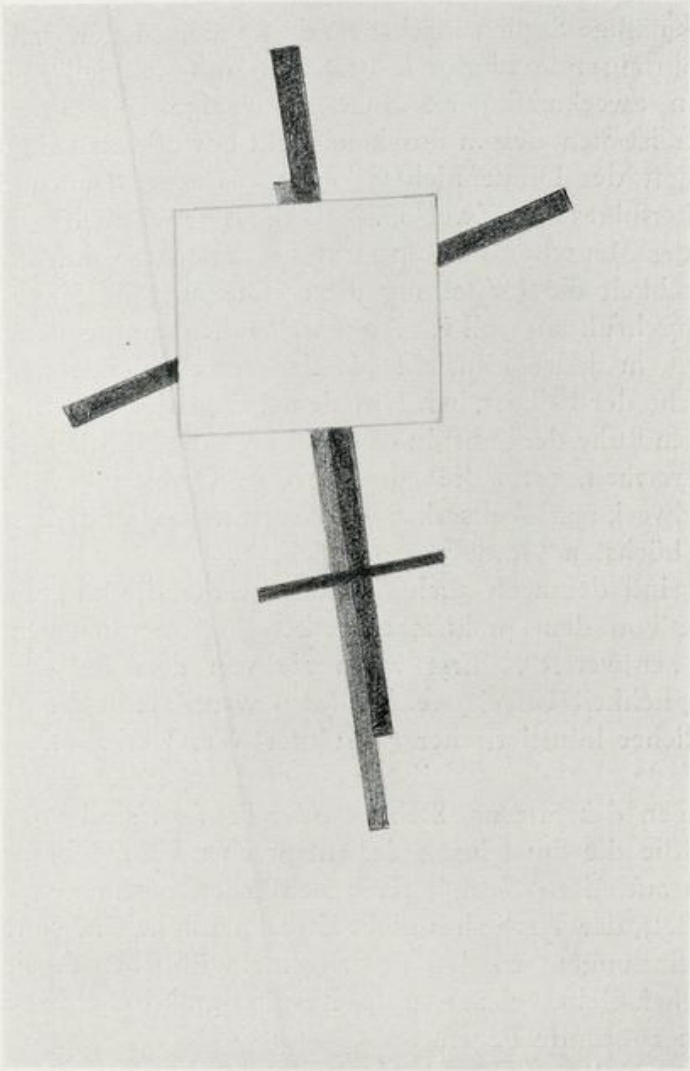


Abb. 89 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION (EMPFINDUNG DER GEGENSTANDSLOSIGKEIT). 1919.

anschauung" zu einem dritten, selbständigen und gleichberechtigten „Gesichtswinkel" wird.
Die Gesellschaft ist zwar nach wie vor davon überzeugt, daß der Künstler unnötige, unzweckmäßige Sachen macht; sie denkt nicht daran, daß diese unnötigen Sachen viele Jahrtausende hindurch bestehen und „aktuell" bleiben, während die notwendigen, zweckmäßigen Sachen nur wenige Tage alt werden.
Die Gesellschaft ist sich dessen durchaus nicht bewußt, daß sie den eigentlichen, tatsächlichen Wert der Dinge nicht erkennt. Dieses ist auch die Ursache des chronischen Mißerfolges aller Zweckmäßigkeit. Eine wirkliche, absolute Ordnung in dem Leben der Menschen mit- und untereinander wäre nur dann zu erreichen, wenn die Menschheit die Gestaltung dieser Ordnung im Sinne der unvergänglichen Werte durchführen wollte. Augenscheinlich müßte demnach das künstlerische Moment in jeder Hinsicht als das entscheidende angesehen werden: solange dies nicht der Fall ist, wird in dem Leben der Menschen untereinander statt der ersehnten Ruhe der „absoluten Ordnung" die Unruhe der „provisorischen Ordnungen" herrschen, denn die „provisorische Ordnung" wird mit dem Maße der jeweiligen Zweckmäßigkeitserkenntnisse gemessen, und dieses Maß ist, wie wir wissen, im höchsten Grade veränderlich.
Vor der Hand sind demnach auch alle Kunstwerke, die im „praktischen Leben" stehen oder die von dem praktischen Leben in Anspruch genommen werden, gewissermaßen „entwertet". Erst wenn sie von dem Ballast der praktischen Verwertungsmöglichkeit befreit werden (also wenn sie in die Museen kommen) wird ihr eigentlicher künstlerischer (absoluter Wert) erkannt.

Die Empfindungen des Sitzens, Stehens oder Laufens sind vor allem plastische Empfindungen, die die Entstehung der entsprechenden „Gebrauchsgegenstände" veranlassen und auch ihre Gestalt im wesentlichen bestimmen.
Der Stuhl, das Bett, der Tisch sind nicht Zweckmäßigkeiten, sondern die Gestalt plastischer Empfindungen, so daß der allgemein üblichen Ansicht, alle Gegenstände des täglichen Gebrauchs seien das Resultat praktischer Erwägungen, falsche Voraussetzungen zugrunde liegen.
Wir haben genug Gelegenheit, uns davon zu überzeugen, daß wir nie eine tatsächliche Zweckmäßigkeit der Dinge zu erkennen imstande sind und daß es uns nie gelingen wird, einen tatsächlich zweckmäßigen Gegenstand zu konstruieren. Wahrscheinlich können wir das Wesen einer absoluten Zweckmäßigkeit nur empfinden; da nun aber eine Empfindung immer gegenstandslos ist, so ist alles Suchen nach einer Erkenntnis der Zweckmäßigkeit des Gegenständlichen — Utopie.
Das Bestreben, die Empfindung in einer Vorstellung des Bewußtseins ein-

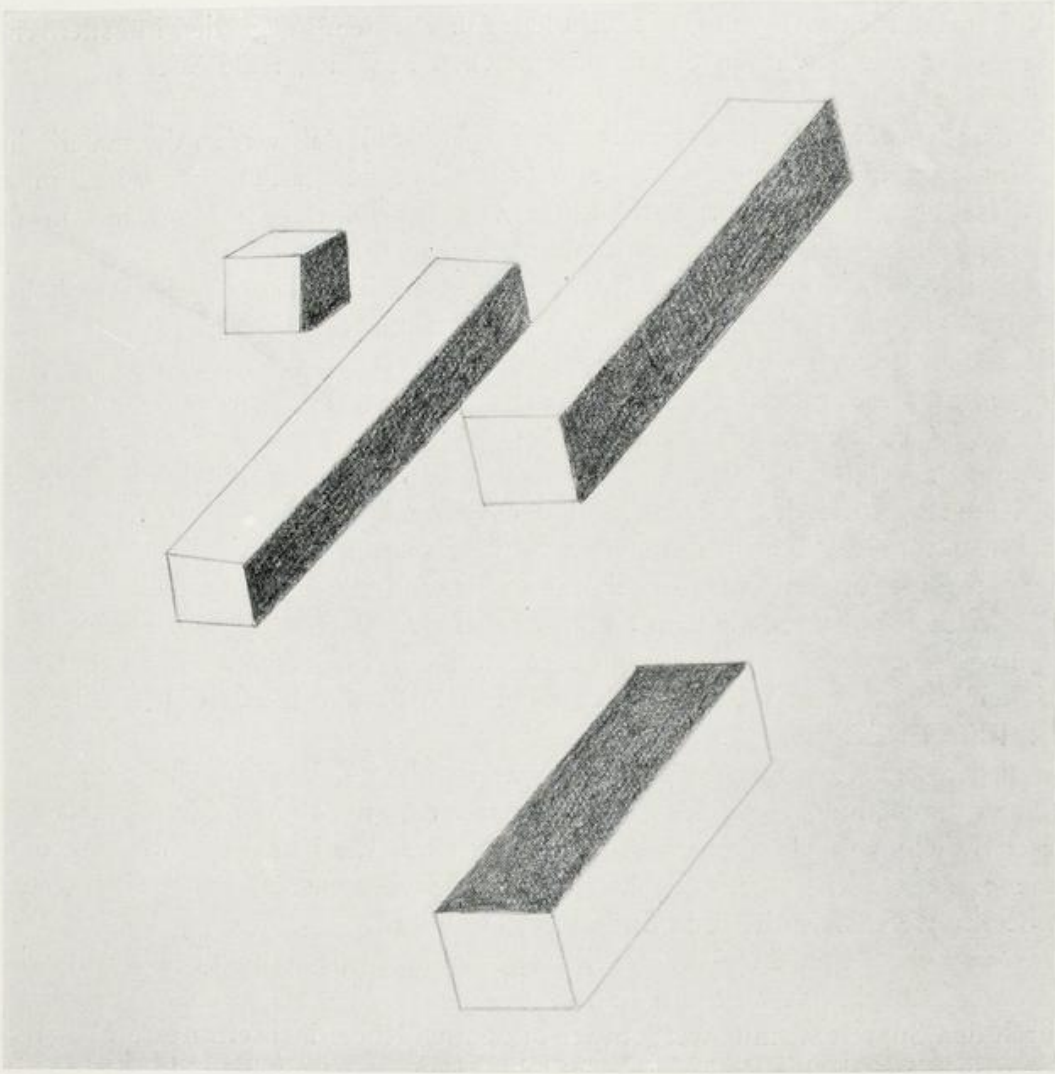


Abb. 90 SUPREMATISTISCHE ELEMENTE IM RAUM. 1915.
(ZUR VOLLEN ENTWICKLUNG GELANGT IM JAHRE 1923.)

zuschließen oder gar durch solch eine Vorstellung zu ersetzen und in eine konkrete utilitäre Form zu bringen, hat die Entstehung all jener unnützen „zweckmäßigen Dinge" zur Folge, die von heut auf morgen zu Lächerlichkeiten werden.
Man kann es nicht oft genug wiederholen: nur auf dem Wege des künstlerischen unter- oder überbewußten Schaffens entstehen absolute, reale Werte.

Die neue Kunst des Suprematismus, die durch das Gestaltwerden der malerischen Empfindung neue Formen und Formverhältnisse geschaffen hat, wird, indem sie diese Formen und Formverhältnisse von der Fläche der Leinwand in den Raum überträgt, zu einer neuen Baukunst.
Das Element des Suprematismus ist, sowohl in der Malerei als in der Architektur von jeder sozialen oder sonstigen materialistischen Tendenz frei.
Jede soziale Idee, so groß und so bedeutungsvoll sie auch sein mag, entsteht aus der Empfindung des Hungers; jedes Kunstwerk, so klein und bedeutungslos es auch erscheinen mag, entsteht aus der malerischen oder plastischen Empfindung. Es wäre doch wohl die höchste Zeit, einzusehen, daß die Probleme der Kunst und die des Magens und der Vernunft weit auseinanderliegen.
Nachdem nun die Kunst durch den Suprematismus zu sich selbst — zu ihrer reinen unangewandten Form — gekommen ist und die Unfehlbarkeit der gegenstandslosen Empfindung erkannt hat, versucht sie eine neue wahrhaftige Weltordnung, eine neue Weltanschauung aufzurichten. Sie erkennt die Gegenstandslosigkeit der Welt und bemüht sich nicht mehr darum, Illustrationen der Sittengeschichte zu liefern.
Die gegenstandslose Empfindung ist zwar zu allen Zeiten die einzige Möglichkeit der Entstehung eines Kunstwerkes gewesen, so daß der Suprematismus in dieser Beziehung nichts Neues bringt; jedoch bot die Kunst der Vergangenheit, ohne es zu wollen, durch die Verwertung des Gegenständlichen einer ganzen Reihe ihr wesensfremder Empfindungen Unterkunft.
Aber was ein Baum ist — das bleibt ein Baum, auch wenn die Eule in seiner Höhlung sich ein Nest gebaut hat.
Durch den Suprematismus werden der bildenden Kunst insofern neue Möglichkeiten eröffnet, als durch den Fortfall der sogenannten „Zweckmäßigkeitsrücksichten" eine auf der Bildfläche wiedergegebene, plastische Empfindung in den Raum übertragen werden kann. Der Künstler (der Maler) ist nicht mehr an die Leinwand (an die Bildfläche) gebunden und kann seine Kompositionen von der Leinwand in den Raum übertragen.

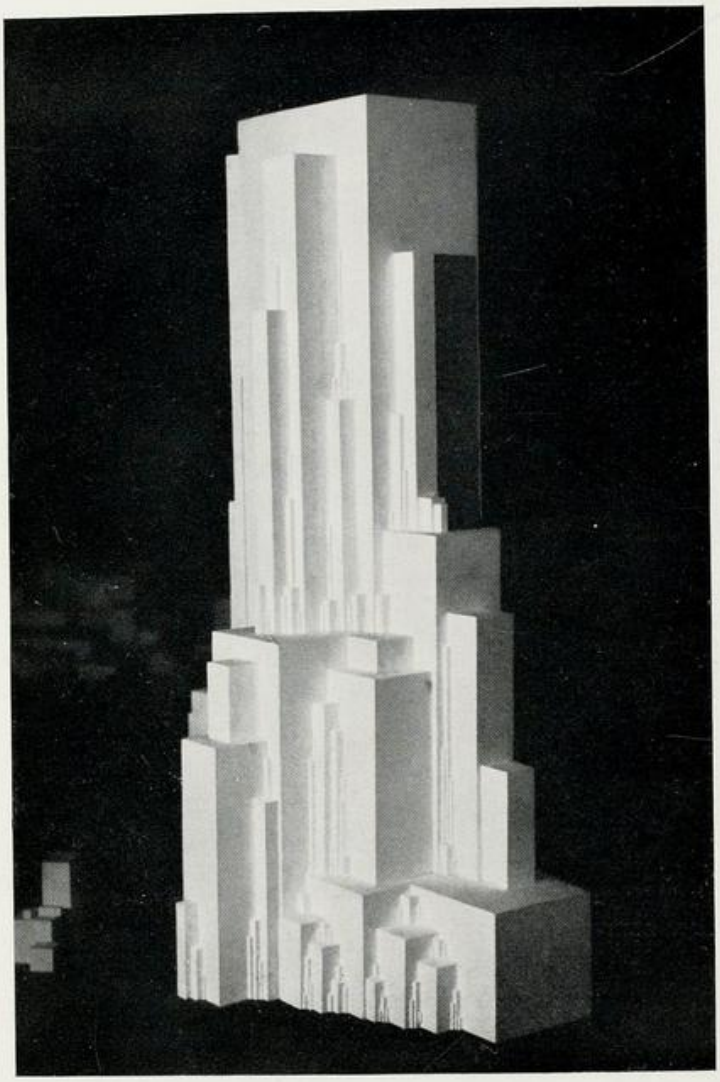


Abb. 91 SUPREMATISTISCHE ARCHITEKTONA.

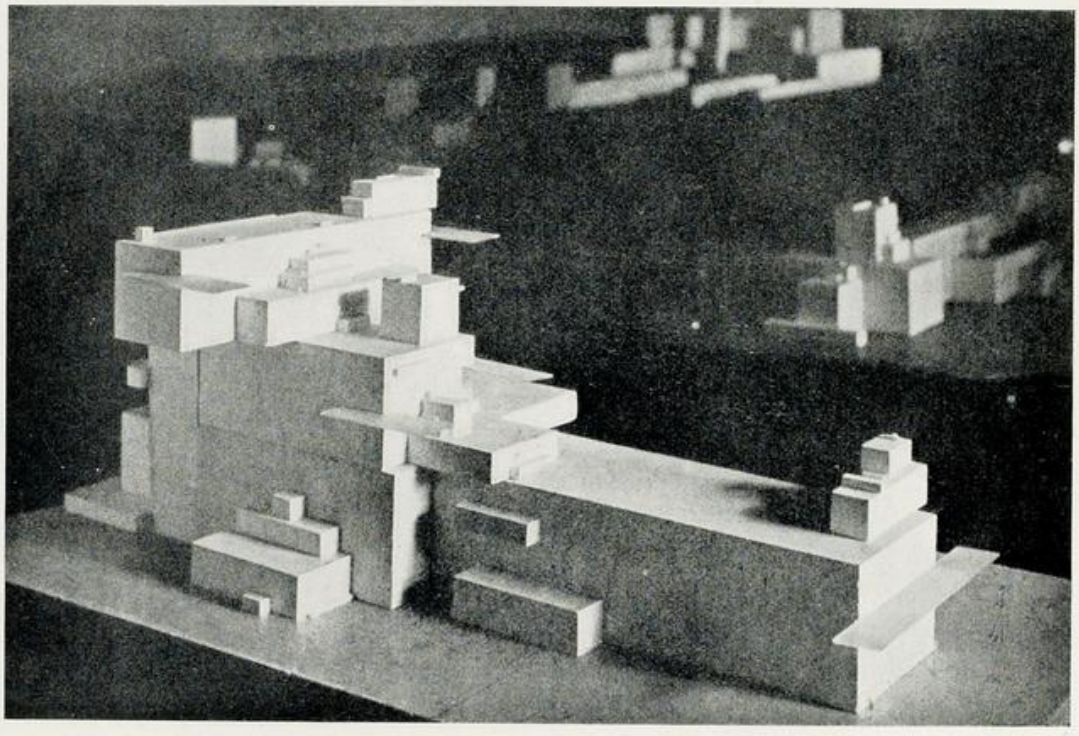


Abb. 92 SUPREMATISTISCHE ARCHITEKTONA.

BAUHAUSBÜCHER

SCHRIFTLEITUNG: WALTER GROPIUS
L. MOHOLY-NAGY

		Abbildungen	steif brosch.	i. Leinen geb.
1	**Walter Gropius,** INTERNATIONALE ARCHITEKTUR. Auswahl der besten neuzeitlichen Architekturwerke. Zweite Auflage (viertes bis sechstes Tausend)	96	Mk. 5	Mk. 7
2	**Paul Klee,** PÄDAGOGISCHES SKIZZENBUCH. Aus seinem Unterricht am Bauhaus mit von ihm selbst gezeichneten Textillustrationen.	87	vergriffen	
3	**Ein Versuchshaus des Bauhauses.** Neue Wohnkultur; neue Techniken des Hausbaues.	61	vergriffen	
4	**Die Bühne im Bauhaus.** Theoretisches und Praktisches aus einer modernen Theaterwerkstatt.	42 3 Farbtafeln	Mk. 5	Mk. 7
5	**Piet Mondrian,** NEUE GESTALTUNG. Forderungen der neuen Gestaltung für alle Gebiete künstlerischen Schaffens.		vergriffen	
6	**Theo van Doesburg,** GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST. Versuch einer neuen Ästhetik.	32	vergriffen	
7	**Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten.** Praktische Beispiele neuzeitlicher Wohnungseinrichtung.	107 4 Farbtafeln	Mk. 6	Mk. 8
8	**L. Moholy-Nagy,** MALEREI, FOTOGRAFIE, FILM. Zweite Auflage (Drittes bis fünftes Tausend). Apologie der Fotografie, zugleich grundlegende Erkenntnis abstrakter und gegenständlicher Malerei.	100	Mk. 7	Mk. 9
9	**Kandinsky,** PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente.	127 1 Vierfarben-Druck	Mk. 15	Mk. 18
10	**J. J. P. Oud,** HOLLÄNDISCHE ARCHITEKTUR Zusammenfassung theoretischer und praktischer Erkenntnis auf dem Gebiete der Architektur.	39	Mk. 6	Mk. 9
11	**Kasimir Malewitsch,** DIE GEGENSTANDSLOSE WELT	92	Mk. etwa 6	Mk. etwa 8
12	**Walter Gropius,** BAUHAUSNEUBAUTEN IN DESSAU.	etwa 100	Mk. etwa 7	Mk. etwa 9

ALBERT LANGEN VERLAG
MÜNCHEN / HUBERTUSSTRASSE 27

bauhaus

zeitschrift des bauhauses für bau und gestaltung
schriftleitung: gropius und moholy-nagy
verlag und geschäftsstelle: dessau, zerbsterstr.

die zeitschrift erscheint vierteljährlich
bezugspreis jährlich mk. 4.—
mitglieder des „kreis der freunde des bauhauses“
erhalten die zeitschrift kostenlos

VERLAG ALBERT LANGEN / MÜNCHEN